

رينيه ويليك
تاريخ النقد الأدبي الحديث
١٧٥٠ - ١٩٥٠



الجزء الأول : أواخر القرن الثامن عشر
ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد



المشروع القومي للترجمة



mohamed khatab

تاريخ النقد الأدبي الحديث

(١٧٥٠ - ١٩٥٠)

تأليف

رينيه ويليك

المجلد الأول

أواخر القرن الثامن عشر

ترجمة

مجاهد عبد المنعم مجاهد



١٩٩٨

تاريخ النقد الأدبي الحديث

(١٩٥٠ - ١٧٥٠)

المجلد الأول

العنوان الأصلي للكتاب :

History of Modern Criticism

1750 - 1950

By

René Wellek

ومنه ترجمة المجلد الأول :

The Later Eighteenth Century

Jonathan Cape London 1955

عن دار نشر :

إهداء الترجمة

إلى الذى يسير على درب مزج الفلسفة بالنقد الأدبي

الدكتور / جابر عصفور

مجاهد عبد المنعم مجاهد

تشكرات

لقد كان حلما قديما لى .. فمئذ أكثر من عشرين عاما ، دأب خيالى أن اتصدى لترجمة السفر الضخم للناقد الأمريكى المعاصر رينيه ويليك « تاريخ النقد الأدبى الحديث ١٧٥٠ - ١٩٥٠ » . لكن هذا الحلم سرعان ما كان يتبدد ، فأين الناشر الذى يمكن أن يخاطر بنشر هذا العمل الذى يقع فى ثمانية مجلدات ؟ .. وكانت المفاجأة الكبرى من الدكتور جابر عصفور الناقد ، وأمين عام المجلس الأعلى للثقافة عندما اتصل بى ذاكرا أنه يريد أن يحقق لى حلمى القديم ، طالبا أن أتفرغ لترجمة هذا السفر الضخم ، لينشر ضمن المشروع القومى للترجمة الذى يرمعه المجلس .

ولهذا ، فإن الشكر الأول يتوجه إليه فهو صاحب الفضل ، ومن هنا جاء إهداء الترجمة العربية إليه . وأتوجه بالشكر إلى السيدة أميمة عزمى ، التى ساعدتني فى ترجمة بعض العبارات والكلمات الواردة بالفرنسية داخل النص الإنجليزى . كما أتوجه بالشكر إلى الأنسة ماهيتاب عز الدين عطية ، التى زودتني من طريق شبكة الإنترنت بالمعلومات الخاصة بحياة رينيه ويليك ومؤلفاته .

وشكرى البالغ لأمين الدسوقى ، والأنسة شيرين يحى العزى الباحثين بالجامعة الأمريكية ، اللذين قاما بتصوير المجلدات الستة الأولى من مكتبة الجامعة الأمريكية .

وشكرى الأكبر للدكتورة فاطمة موسى أستاذة الأدب الإنجليزى بجامعة القاهرة على اقتراحاتها بالنسبة إلى ترجمة بعض المصطلحات ، وكذلك شكرى الكبير للدكتور محمد عنانى وللدكتور مجدى وهبة ، فقد استفدت من قاموسيهما الشئ الكثير .

اللهم

دينيه ويليك

- ١٩٠٣ أمريكي المواطنة من أصل تشيكي ولد في فيينا في النمسا ، التي كانت في ذلك الوقت تشكل إمبراطورية من ضمنها تشيكوسلوفاكيا . وجاء مولده في ٢٢ أغسطس .
- ١٩٢٦ حاصل على دكتوراه الفلسفة من جامعة تشارلز بيراغ .
- ١٩٢٧ مراقب لشتون الطلبة بجامعة برينستون الأمريكية .
- ١٩٢٨ مدرس الألمانية بكلية سميث بنرثامبتون بالولايات المتحدة الأمريكية .
- ١٩٢٩ مدرس الألمانية بجامعة برينستون الأمريكية .
- ١٩٣٠ أستاذ بجامعة تشارلز بيراغ .
- ١٩٣٢ تزوج أولجا بروسكا .
- ١٩٣٥ محاضر في اللغة التشيكية بمدرسة الدراسات السلافية بجامعة لندن .
- ١٩٣٩ هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية .
- ١٩٣٩ عضو التدريس بجامعة إيوا الأمريكية .
- ١٩٤١ أستاذ مساعد بجامعة إيوا .
- ١٩٤٤ أستاذ الإنجليزية بجامعة إيوا .
- ١٩٤٦ أستاذ اللغة السلافية والأدب المقارن بجامعة ييل الأمريكية .
- ١٩٤٦ حصل على المواطنة الأمريكية .
- ١٩٤٧ مدير دراسات الخريجين بجامعة ييل .
- ١٩٥٠ زميل كلية سليمان ، وأستاذ أول الأدب المقارن بجامعة ييل .
- ١٩٦٠ رئيس قسم اللغة السلافية بجامعة ييل .
- ١٩٦٧ وفاة زوجته أولجا .
- ١٩٦٨ تزوج للمرة الثانية من نوناشو .
- ١٩٧٢ أستاذ فخري بجامعة ييل بعد تقاعده في العام نفسه .
- ١٩٩٥ توفي في ١٠ أكتوبر بدار تمريض .

مؤلفات رينيه ويليك

- ١٩٣١ إمانويل كانت في إنجلترا (١٧٩٣ - ١٨٣٨) .
- ١٩٤١ بزوغ التاريخ الأدبي الإنجليزي .
- ١٩٤٩ نظرية الأدب (بالاشتراك مع أوستن وارن) .
- ١٩٩٢-١٩٥٥ تاريخ النقد الأدبي الحديث ١٧٥٠-١٩٥٠ (٨ مجلدات) .
- ١٩٦١ مفهوم الواقعية في الدراسة الأدبية .
- ١٩٦٢ (مشرفا) دوستوفسكى : مجموعة من المقالات النقدية .
- ١٩٦٣ مقالات في الأدب التشيكي .
- ١٩٦٣ مفاهيم النقد .
- ١٩٦٥ مواجهات : دراسات في العلاقات الثقافية والأدبية بين ألمانيا وإنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية خلال القرن التاسع عشر .
- ١٩٧٠ تمييزات: مفاهيم أخرى في النقد ، مقالات عن الأدب التشيكي
- أربعة نقاد : كروتشه ، فاليري ، لوكاتش ، إنجاردن .
- هجوم على الأدب ومقالات أخرى .

ترجماته

فرانز كافكا وبراغ (من تأليف بافل ايسنر وقد ترجمه بالاشتراك مع لورى نلسن)

حول كتاب « تاريخ النقد الحديث ١٧٥٠ - ١٩٥٠ »

استغرق تأليف هذا الكتاب الذى يقع فى ثمانية مجلدات حوالى أربعين عاما . وقد حدد المؤلف هدفه عندما قال فى تصميم المجلد الثالث : « إننى أميل ألا يترك الكتاب قارئه يتخبط بين قوضى الآراء ، وحتى لا يتطلع إلى التاريخ على أنه سلسلة من أشكال الفشل ، فقد كُتب هذا الكتاب بقناعة أن التاريخ والنظرية يفسر كل منهما الآخر ، وأن هناك وحدة عميقة بين الحقيقة والفكرة ، بين الماضى والحاضر » . كما أنه يقول : « فى رأى أنه لا يمكن الفصل بين النظرية والنقد التطبيقي ، وليس هدفى أن أكتب كتابا على غرار ستسبرى الكاتب الإنجليزى الذى ألف كتاباً عن تاريخ النقد الأدبى والذوق فى ثلاثة أجزاء ، وقد رفض عمدا الاهتمام بالنظرية وعلم الجمال » .

تغيرت خطة الكتاب عدة مرات . كانت الخطة الاصلية أن يصدر فى أربعة مجلدات ، ومع للمجلد الثالث عدلت الخطة ، ليصدر فى خمسة مجلدات ، ومع صدور المجلد الخامس طرأ تعديل جديد ، ليصدر فى سبعة مجلدات . وفى أخريات حياته عدل الخطة للمرة الرابعة ، ليصدر فى ثمانية مجلدات على النحو التالى :

المجلد الأول : ١٩٥٥ ، أواخر القرن الثامن عشر .

المجلد الثانى : ١٩٥٥ ، العصر الرومانسى .

المجلد الثالث : ١٩٦٥ ، عصر التحول .

المجلد الرابع : ١٩٦٥ ، أواخر القرن التاسع عشر .

المجلد الخامس : ١٩٨٦ ، النقد الإنجليزى (١٩٠٠ - ١٩٥٠) .

المجلد السادس : ١٩٨٦ ، النقد الأمريكى (١٩٠٠ - ١٩٥٠) .

المجلد السابع : ١٩٩١ ، النقد الألمانى والرومى وأوروبا الشرقية (١٩٠٠ - ١٩٥٠) .

المجلد الثامن : ١٩٩٢ ، النقد الفرنسى والإيطالى والأسبانى (١٩٠٠ - ١٩٥٠) .

رينيه ويليك :

جدل النقد الأدبي والفلسفة

بقلم : المترجم

إذا كان الشاعر الألماني جوته يقول : « إن الوظيفة الوحيدة للنظرية هي تحرير طاقات الفنان وتحريك الهواء لإثارة الطبيعة ، حتى يمكنها أن تنتشر ، وتكون فعالة » فهل يمكننا أن نتساءل بالنسبة للنقاد الأمريكي المعاصر رينيه ويليك ، وهو يركز على النظرية في أبحاثه النقدية : هل النظرية هي التي يمكن أن تحرك الناقد حتى يكون نقده منتشرا وفعالا ؟

لقد لاحظ الناقد المعاصر ديفيد لودج الالتزام الذي لا يتزعزع عند ويليك بحياة العقل والمدى العالمى لمرجعياته ، وبين أن هذا الالتزام بالعقل يعكس ، دون شك ، خلفيته الثقافية الأوروبية قبل أن ينتقل إلى الولايات المتحدة التي أقام بها لأكثر من خمسين عاما . ومن هنا ، لم يفهم النقد الأدبي على أنه سباحة تدوئية ، ولم يفهمه على أنه نقد تطبيقي عملي للمؤلفات الأدبية الجزئية . يقول في بحثه « من مبادئ النقد » المنشور ضمن كتاب « حاضِر النقد الأدبي » : « إن مهمة النقد دراسة الأدب بوصفه ظاهرة . . إنها ، ابتداء ، الاهتمام بتحليل العمل الأدبي ، وهو أمر يذهب إلى أبعد من الانطباعات العادية والثنائية القديمة للمضمون والشكل » (ص ٥٢) . . ورينيه ويليك - في نقده - مُحَصِّنٌ ضد مجرد الانطباعية والنظرة الثنائية ، وهو يحاول أن يربطه بنظرية للأدب تكون سلاحا للناقد في أداء رسالته . . يقول في البحث نفسه : « إن هناك مفهوما آخر للنقد يجعل منه مرادفا لنظام من المبادئ ، ولأمس الشعر ، ولنظرية الأدب ، وقد كان ذلك - ولا يزال - مجال اهتمامي الخاص ، ذلك لأن هذا الجانب يجلبني ، ولأثني بمجيئي من أوروبا إلى الولايات المتحدة أحسست إحساسا قويا بالحاجة الخاصة إلى وعي نظري ووضوح فكري ومناهج بحث منظمة » (ص ٥٠) . . إذن هذا هو الثالث الذي يتحرك فيه رينيه ويليك طوال حياته : الوعي النظري ، والوضوح الفكري ، ومناهج البحث المنظمة . . .

إنّ ويليك يُلحّاحا خاصا على ضرورة الوصول إلى نظرية للأدب ، حتى يمكن أن يقام النقد .. إنه يلاحظ افتقار الواقع المعاصر للبناء النظرى .. يقول فى الكتاب المشترك مع أوستن وارن « نظرية الأدب » : « النظرية الأدبية - آلة البحث - هى أشد ما تفتقر إليه الدراسة الأدبية فى الوقت الحاضر » (ص ٢٩) .. لقد حدد ويليك هدفه : يقول فى الجزء الأول من كتابه « تاريخ النقد الأدبى الحديث ١٧٥٠ - ١٩٥٠ » : « أغراضنا موجهة أساسا نحو فهم الأفكار » (ص ٧) .. وهو يربط النظرية بجانب نظرى هو علم الجمال وجانب عملى هو النقد التطبيقى .. يقول فى الكتاب عينه ، فى الجزء الثالث : « إننى مقتنع بأن النظرية الأدبية لا يمكن فصلها عن علم الجمال وعن النقد التطبيقى ، بمعنى الحكم والتحليل للأعمال الفنية المفردة » (ص ٧ من التصدير) .. وعلى هذا جاء اهتمامه بتتبع تاريخ النظرية الأدبية ، فهى تشكل لب اهتمامه النقدى .. ويقول أيضا فى نفس الكتاب ، ونفس الجزء الثالث : « إننى معنى^١ أساسا بتتبع تاريخ النظرية الأدبية ، أى فن الشاعرية لكل الكتابة التخيلية سواء أكانت شعرا أم نثرا . وأنا أحب أن أحافظ على تيار وسط بين علم الجمال العام من جهة ، والتاريخ الأدبى ومجرد الرأى الأدبى من جهة أخرى » (ص ٧ من التصدير) .. وهذا الاهتمام بالنظرية هو صدى لما سبق أن ذكره فى الجزء الأول من « تاريخ النقد الأدبى الحديث » : « وجهة نظرنا الخاصة تركز دائما على الأدب والنظرية الأدبية وفن الشعر والنقد » (ص ٢٢٧) ويدرج إلْمَر بوركلند فى كتابه « نقاد الأدب المعاصرون » قول ويليك : إن النظرية الأدبية هى محاولة مقصودة لتجميع البصائر التى أحرزها من حيث هو فى دائرة براغ الأخلّة بالنزعة الشكلية مع معرفته بالنقد الأمريكى ، هذا بالإضافة إلى خلفيته الأوربية المعنية بالفكر .

فإذا كانت النظرية مهمة للنقد الأدبي ؛ فبأى معنى فهم رينيه ويليك رسالة النقد ؟ يقول فى كتابه « مفاهيم نقدية » : « التحليل يفسد المتعة ، ومهمة النقد هى أن يخدم الاستمتاع » (ص ٤١٨) . . هكذا يحدد ويليك باعتباره الناقد - المفكر النقد لا استنادا إلى التعريف ، ولكن استنادا للرسالة : النقد يخدم المتعة . . هذا هو درس ويليك الأساسى . . إنه ضد الألاعيب النقدية والسياحات البهلوانية فى النصوص . . إن الهدف هو أن يزداد القراء - بالنقد - استمتاعا بالأعمال الأدبية . . وهذا لا يتأتى إلا بالتسلح بالنظرية الأدبية . . وبالتالي لن يكون تذوق الناقد هو التذوق الطبيعى الفج ، بل التذوق المصفى ، إنه التذوق الشقافى الذى يرتفع من الجزئى إلى الكلى . . وهذا هو المعنى الحقيقى للثقافة . . ولهذا ، ليس غريبا أن يقول فى الجزء الأول من تاريخه النقدى : « الذوق هو بالفعل نقد النقد » (ص ١٠٩) . . إن الذوق هو نفسه نقد مبنى على النقد ، الذى هو مسلح بالنظرية الأدبية ؛ فلا يكون بهذا هو الذوق الفج التلقائى . . وهنا يكمن إلحاح ويليك الدائم على المطالبة بنظرية للأدب التى يسميها آلة البحث : « النظرية الأدبية - آلة البحث - هى أشد ما تفتقر إليه الدراسات الأدبية فى الوقت الحاضر » (نظرية الأدب ص ٢٩) . وهو يوضح تشابكات النظرية الأدبية مع المعارف المختلفة . . يقول فى الكتاب عينه : « على أستاذ الأدب أن يكون مدركا للعلاقات بين النظرية الأدبية والفلسفة وعلم النفس ، وأن يكون باستطاعته أن يقدم لمثلئ الأنظمة الأخرى بياناً مقنعا عن طبيعة الأدب وقيمه » (ص ٣٨٣) .

فكيف يصل الناقد إلى نظرية للأدب ؟ وكيف وصل ويليك نفسه إلى النظرية ، خاصة إذا كان هذا الموقف هو لب رؤيته النقدية ؟ لم يكن أمامه إلا الفلسفة وعلم الجمال . . يقول ويليك فى « نظرية الأدب » : « العالم

المتخصص ينبغي أن يكون ذا ثقافة شاملة . وينبغي أيضا أن يكون على دراية بفلسفة موضوعه متروكا لمكانه تاريخيا ونظريا في بناء المعرفة والفكر والحضارة الإنسانية . وبالنسبة لرجال الأدب ، فهذا يعنى - بالطبع - علم الجمال وما ينبثق منه من الشعر « (ص ٣٨٩) . . لقد أدرك أن قيمة العمل الفنى لا تتأتى إلا إذا كان الفنان مسلحا برؤية فلسفية . . يقول فى الكتاب نفسه : « إن الفلسفة والمحتوى الأيديولوجى فى سياقهما الصحيح يزيدان من القيمة الفنية ؛ لأنهما يدهمان عددا من القيم الفنية : تلك المتعلقة بالتراكيب والأنساق . فالحق النظرى سيزيد من تغلغل الفنان ويضج مجاله . وقد لا يكون الأمر كذلك ؛ إذ أن الإغراق فى الأيديولوجية قد يعوق الفنان إذا ظلت دون هضم » (ص ١٧١) . . إن ويليك يطرح القضية ، وفى الوقت نفسه يطرح محاذيرها . . إن الربط الأساسى - مع وجود الخلفية الفلسفية - هو بين النقد وعلم الجمال . . وها هو ويليك ، وهو الناقد ، لايتورج - مع صدقه مع النفس - عن أن يعتبر النقد تابعا لعلم الجمال . . يقول فى الجزء الأول من تاريخه النقدى : « إننا نصبح واعين كيف كان الفيلسوف الإيطالى كروتشه مصيبا عندما أكد أن النقد هو جزء من علم الجمال ، إنه علم جمال تطبيقى (بالفعل) » (ص ٢٢٨) . .

فإذا ما حاول ويليك أن يورخ للنقد الأدبى ، فبأى معنى فهم هذا التاريخ ؟ وهل يربطه بشيء آخر ، وهو الذى اعتبر أن النقد لا يقوم إلا بالنظرية الأدبية ؟ لقد يربطه - كما هو واضح - ربطا مباشرا بعلم الجمال . . يقول : « إن تاريخ النقد هو جزء من تاريخ الفكر الجمالى على الأقل إذا عالجناه فى حد ذاته دون الإشارة إلى العمل الإبداعى المعاصر له » (نظرية الأدب ص ١٥٦) . وفى الوقت نفسه يربط فهمه للنقد بالتاريخ . . يقول فى كتابه « مفاهيم نقدية » : « النقد معناه الاحتفال بالقيم والصفات المميزة ، معناه فهم

النصوص التي يضم تاريخيتها مما يتطلب تاريخاً للنقد ؛ لكي يتم مثل ذلك الفهم ، ومعناه أخيراً اتخاذ منظور عالمي يسعى نحو مثال بعيد المدى قوامه التاريخ والبحث الأدبيان الشاملان « (ص ٣٣١) . . إنه يربط دائماً بين التاريخ والنظرية . . إنهما متضايقان . . يقول في بحثه « من مبادئ النقد » : « التاريخ والنظرية يشرح كل منهما الآخر ، ويتضمن كل منهما الآخر ، وثمة وحدة عميقة بين الحقيقة والفكر في الماضي والحاضر » (حاضر النقد الأدبي ص ٥٧) . . وها هو يصل إلى مثلث البحث المنهجي في الدراسة التاريخية للنقد : إنه المثلث الذي أضلاعه الثلاثة هي : النظرية والنقد والتاريخ . . يقول : « النظرية والنقد والتاريخ تتعاون في البحث الأدبي لتحقيق المهمة الأساسية ، ألا وهي وصف العمل الفني وتفسيره وتقييمه ، أو وصف أي مجموعة من الأعمال الفنية وتفسيرها وتقييمها » (نظرية الأدب ص ٣٧١) .

إن التساؤل ينشأ : كيف يمكن كتابة تاريخ للنقد الأدبي ؟ إنه لابد من تحديد ماهية النقد . . لكن ماهية النقد بدورها تتحدد بالتاريخ . . ومن هنا يصل ويليك إلى العلاقة الحديثة بين النقد والتاريخ . . إنه يتساءل ، ثم يجيب : « كيف نصل إلى وصف للنوع الأدبي من دراسة التاريخ دون أن نعرف مسبقاً كيف يكون هذا النوع ؟ وكيف نعرف النوع بدون أن نعرف تاريخه ، بدون معرفة أمثلته المحددة ؟ من الواضح أننا هنا إزاء حالة من حالات المصادرة على المطلوب في المنطق ، وهي الحالة التي علمنا إياها كل من شلايرماخر ودلتاي وليو سبترر ألا نعدّها فاسدة . . إذ يمكن حلها بجدلية الماضي والحاضر ، جدلية الواقع والفكرة ، والتاريخ والاستطيقا » (مفاهيم نقدية ص ٤٠٠)
الجدل !! أليس الجدل هو الذي سبق لافلاطون أن جعله تاج العلوم ومليكمها ؟
أليس هو عين الفلسفة ؟

بمفهوم النقد يمكن تتبع المسار التاريخي ، وبالتاريخ يمكن تعديل مفهوم النقد .. هذه هي الحركة الجدلية .. هذه هي الرؤية الفلسفية عند ويليك .. يقول : « تاريخ النقد الذي لا يهتم على الأقل بأرسطو والإيطاليين في عصر النهضة ، والفرنسيين في القرن السابع عشر غير خلاق بهذا الاسم » (نظرية الأدب ص ٣٩١) لكن هناك أسبقية - منطقية على الأقل - للنقد على التاريخ .. يقول : « المؤرخ للأدب ينبغي أن يكون ناقدا ، حتى في سبيل أن يكون مؤرخا » (نظرية الأدب ص ٦٦) .. ويوضح بوركلند في كتابه « نقاد الأدب المعاصرون » هذه الحركة الجدلية عند ويليك عندما قال : إن النقد بالمعنى الأساسي تاريخي ، كما أنه جمالي .. وهو ينتقل عن ويليك قوله : « يستهدف النقد أن يقيم نظرية للأدب ، وتكوين معيار ومقاييس للوصف والتصنيف والتفسير ، وأخيرا الحكم . إنه نظام عقلاني ، وفرع من فروع المعرفة ، وسعى عقلاني . وإذا أردنا أن نصل إلى نظرية نسقية للأدب علينا أن نفعل ما تفعله كل المعارف الأخرى : عزل موضوعنا ، طرح مادة موضوعنا ، تمييز دراسة الأدب عن المساعي المتعلقة الأخرى . وواضح أن العمل الأدبي هو المادة المحورية لنظرية للأدب ، وليس مسيرة أو سيكولوجيا للمؤلف أو الخلفية الاجتماعية أو الاستجابة التائرية للقارئ » (ص ٥١١) . ويورد بوركلند أيضا نقلا عن رينيه ويليك في الجزء الرابع من تاريخه قوله : « إن تاريخ النقد لا يمكن أن يكون تاريخا سرديا مثل تاريخ الأحداث السياسية أو الشخصية ، إنه بالأحرى وصف وتحليل وحكم على الكيف ، أو بدقة أكبر على النظريات والمذاهب والآراء المعروضة في عديد من الكتب » (ص ٥١١) ..

إن ويليك لا يكتب تاريخا للنقد ، بل يكتب (فلسفة) لتاريخ النقد ، وهو ما يسميه « تاريخ التاريخ » .. يقول في « مفاهيم نقدية » : « ما أسعى إليه -

فى نهاية المطاف - هو التوصل إلى تاريخ انقسام الأدب إلى فترات ، وهو المفهوم الأساسى الذى ينبثق عن مشروعى القديم ، الا وهو تاريخ التاريخ الأدبى ، والبحث الأدبى ضمن تاريخ للنقد الحديث ؛ (ص ٢٤٦) . . وليس ويليك بالنقاد الانطباعى إطلاقا ، حتى وهو يدرس تاريخ النقد ، إن النظرية - دائما - هى التى توجهه . . إنه مشغول بفلسفة النقد أكثر من انشغاله بالنقد . . إنه مشغول بفلسفة التاريخ أكثر من انشغاله بالتاريخ . . إنه مشغول بفلسفة الأدب أكثر من انشغاله بالأدب . . ولهذا يقول فى الجزء الأول من مشروعه عن تاريخ النقد الحديث : « طوال هذا التاريخ لم أرغب فحسب فى أن أنقل انطباعاتها عن تطور الأفكار النقدية الحديثة وتطور نظرتنا النقدية الخاصة ، بل كنت أرغب أيضا فى أن أنقل ثراء وتنوع وجاذبية بعض أعظم العقول فى التاريخ الأدبى ، التى تعمل انطلاقا من مواقف متنوعة نحو هدف عام : فهم الأدب والحكم عليه » (ص ١١) .

إن ويليك - بالنظرية الأدبية وفلسفة النقد - استطاع أن يفهم طبيعة العمل الأدبى . . إنه يفهم - من خلالهما - استقلالية العمل الأدبى واختلافه عن بقية الإنتاج الإنسانى . . إنه إنتاج جمالى فى أساسه . . يقول : « إن العمل الأدبى ليس وثيقة اجتماعية أو تاريخية ، وليس موعظة بلاغية ، وليس كشفا دينيا ، وليس تأملا فلسفيا . . إنما الفن وهم وخيال . » (حاضر النقد الأدبى ص ٥١) . . إن ويليك لا يفرض على العمل قيما معينة ؛ لأنه هو نفسه قيمة ، كما أنه يعبر عن قيمة هى القيمة الإنسانية . . يقول : « من الخطأ الظن بأن القيم تُفرض على العمل الفنى . إن العمل الفنى بناء من القيم ، وينبغى أن تُدرك بواسطة الناقد . وكل محاولة لطرح القيمة عن الدراسة الأدبية أو جعل هذه الدراسة علما يشبه علم النبات لابد أن تخفق » (حاضر النقد الأدبى ص ٥٤) . .

ويقول ويليك : إن العمل الأدبي « له كيان أنطولوجي خاص ، وهو ليس واقعة (شأن التمثال) ، وليس ذهنيا (مثل تجربة النور أو الألم) ، وليس مثاليا (مثل فكرة المثلث) . إنه نسق من معايير المفاهيم المثالية متداخلة ذاتيا » (عن بوركلند : نقاد الأدب المعاصرون ص ٥٠٩) . . . العمل الأدبي في منظور ويليك هو عمل وجودي لا مجرد عمل اجتماعي أو سياسي أو سيكولوجي . . وفي الوقت نفسه هو حريص على أن ينفي عنه إمكان اتهامه بفصل الفن عن الحياة ، وأنه يطالب بالفن للفن . . لهذا يقول في « مفاهيم نقدية » : « العمل الفني شيء أو عملية لها شكل ووحدة تفصله عن الحياة بلحمها ودمها ، لكن يبدو أنّ علينا التحرّر من أن يُساء فهمنا حين نقول ذلك ، لئلا نُنهم بأننا ننادى بالفن من أجل الفن ، أو بالصعود إلى البرج العاجي ، أو بالتأكيد على انعدام الصلة بين الفن والحياة . لذا نقول إنّ كل الاستطقيين العظام نسبوا للفن دورا في المجتمع ، واعتبروا أن الفن يزدهر أفضل ما يزدهر في المجتمع الفاضل ، وعرفوا أنّ الفن يضيف الطابع الإنساني على الإنسان وأن الإنسان يحقق إنسانيته على أكمل وجه خلال الفن فقط » (مفاهيم نقدية ص ٣٥٥) . وهكذا يحافظ ويليك على ذاتية الفن كذاتية جمالية : « الأدب ليس بديلا لعلم الاجتماع أو السياسة ؛ إذ أن له مبرراته وأهدافه الخاصة به » (نظرية الأدب ص ١٥٢) وفي الوقت نفسه فإن العمل الأدبي « لا يمكن تحليله ووصفه أو تقويمه دون الرجوع دائما للمبادئ النقدية » (نظرية الأدب ص ٦٦) . . إذن الأمر للمحوري هو الرجوع دائما للمبادئ النقدية ، الرجوع إلى النظرية الأدبية ، أي الالتجاء إلى الفلسفة ، الالتجاء إلى المنهج الذي أساسه أساس أنطولوجي لا مجرد عملية إجرائية . .

لقد رأى ويليك المنهج على أنه مشحون بالأنطولوجيا ، مشحون بالموقف

الوجودى . . يقول فى الجزء الثالث من تاريخه النقدى : « ليست النسبية أو الأخلاقية معيارى الذى يرشدنى ، بل (المنظورية) التى نحاول أن ترى الموضوع من كل الجوانب الممكنة ؛ وأنا مقتنع بأن هناك بالفعل موضوعا . . إن الفيل موجود برغم تنوع آراء العميان » (ص ٧ من المقدمة) . . الترابط هو ما يميز ويليك فى دراساته النقدية . . و « البحث الأدبى لن يحرز أى تقدم من الناحية المنهجية ؛ إلا إذا قرر أن يدرس الأدب كموضوع متميز عن غيره من نشاطات الإنسان ومتجاته . ولما فإننا سنواجه مشكلة ما هو أدبى ، وهى مشكلة الإستيقا الأساسية ؛ أى مشكلة طبيعة الفن والأدب » (مفاهيم نقدية ص ٣٧٢) . . إن الدراسة الأدبية تتحول على يديه إلى بحث فى النظرية الأدبية . . بل حتى اختيار النصوص الأدبية يحمل وجهة نظر فلسفية فى الاختيار . . يقول : « أما أنا فأرى أن فكرة إفراغ الدراسة الأدبية من أى مستوى كان من النقد بمعنى التقييم والحكم مقضى عليها بالفشل . فمجرد اختيارنا لبعض النصوص من بين ملايين النصوص الأخرى للدراسة هو حكم نقدى على الرغم من أن هذا الحكم قد يكون موروثا وقُبل دون تمحيص » (مفاهيم نقدية ص ٤٤٠) . وويليك فى منهجه مراقب لنفسه دوما : « نحن لسنا انتقائيين مثل الألمان ، أو مغرقين فى النظرية مثل الروس » (نظرية الأدب ص ١٦) . . إنه يبحث عما أسماه الفيلسوف المجرى المعاصر جورج لوكاتش « المنظور » ، المنظور الذى ينظر من خلاله الفنان للعالم . . والناقد - عند ويليك - هو الآخر يبحث عن المنظورية التى هى « مبدأ » ، يعنى إدراكنا أن هناك شعرا واحدا ، وأدبا واحدا مقارنة فى كل العصور ، وأنه أدب نام متغير مفعم بالإمكانات . فالأدب ليس سلسلة من الأعمال الفريدة التى لا يجمعها شئ ، وليس سلسلة من الأعمال التى تدور فى دورات زمنية من الكلاسيكية إلى الرومانسية ، من عصر ألكسندر بوب إلى

عصر ووردورث ، كما أنه ليس - بطبيعة الحال - ذلك العالم الأصم من التوحد والثبات الذي اعتبرته الكلاسيكية القديمة مثاليا « (نظرية الأدب ص ٦٤) .

ولكن هل بالمنظورية سيفقد الناقد الموضوعية ؟ إن ويليك ينفي هذا التعارض السطحي . . يقول في « مفاهيم نقدية » : « بمجرد أن ننظر إلى الأدب ، لا كجزء من معركة الحصول على مزايا ثقافية ، أو كسلعة من سلع التجارة الخارجية ، أو كدليل على السيכולوجية الوطنية سنحصل على الموضوعية الصحيحة الوحيدة المتاحة للإنسان . ولن تكون هذه الموضوعية هي الحيادية العلمية أو النسبية والتاريخية التي لا تلتزم بشيء ، بل ستكون مواجهة للأشياء في جوهرها : نظرا مستديما لا يزيغه الهوى إلى التحليل ، فالحكم والتقييم . وما أن ندرك طبيعة الفن والشعر وانتصاره على ما يعترى الإنسان من روال ، وعلى ما ينتظره من مصير ، وخلقه لعالم جديد من صنع الخيال ، حتى تختفى الأباطيل القومية ويظهر الإنسان ، الإنسان بعموميته ، الإنسان في كل مكان وكل زمان ، وبكل تنوعاته ، وكيف البحث الأدبي عن أن يكون مجرد لعبة يلعبها المنقبون عن مخلفات الماضي ، أو طريقة لحساب المدخرات والديون القومية ، أو حتى طريقة لوصف العلاقات المتشابكة . يصبح البحث الأدبي حينئذ فعلا من أفعال الخيال كالفن نفسه أي حافظا لأعلى قيم الإنسانية وخالقا لها » (مفاهيم نقدية ص ٣٧٤) .

وهكذا حدد ويليك طريقته ، وبالتالي تحدد موقعه على خريطة النقد الأدبي : « لقد حاولت في كل كتاباتي أن أتحديث بانتظام عن مفهوم للفترة التاريخية ، يسمح للبقايا من العصور السابقة ، ولاستباقات العصور اللاحقة بالوجود » (مفاهيم نقدية ص ١٥٦) ، وهو مثل الفيلسوف اليوناني هيرقليطس لا يبحث عن أرض الخلاف بين البشر ، أرض الخواص ، أرض الناصبين الغافلين ، بل

هو يبحث بالأحرى عن أرض الوفاق بين البشر ، أرض العقل ، أرض المستيقظين : أصحاب النظر الكلى . . ومن ثم ؛ فإنه ليس غريبا أن يقول : « نحن لا نريد أن نكون متخصصين . نريد أن نكون بشرا مكتملين . نريد أن نوفق بين الوعى واللاوعى ، بين حياة الحواس وحياة العقل . نريد أن يكون عندنا شعراء نقاد . لنا أن نرجو ظهورهم . ولكن سأتخذ دور المدافع عن الشيطان ، وأقول إننى لا أوصى بإضفاء صفة القداسة إلا فى حالات نادرة جدا ، حالات تشتمل على قديسين حقيقيين تمكنا من تحقيق معجزة التوفيق بين النقد والشعر فى أنفسهم » (مفاهيم نقدية ص ٤٢٦) .

وويليك فى مقدمته لكتاب « دوستوفسكى » الذى يضم عددا من الدراسات النقدية لبعض النقاد المعاصرين عن الأديب الروسى يقول : « إن تأثير الكاتب على قرائه يمكن تحليله فى عدة جوانب رغم تداخلها ، إلا أنها متميزة : السمعة التى ينالها ، والنقد الذى يحاول أن يحدد معالم الخصوصية ، ويبحث دلالتها وقيمتها والتأثير الفعلى الذى يمارسه على الكُتاب الآخرين ، وأخيرا الدراسة المتأملة التى تحاول أن تضيء موضوعية عمله وحياته » (ص ١) . . أفلا ينطبق مثل هذا القول على رينيه وويليك نفسه ؟ وإذا كان قد ذكر فى كتابه « مفاهيم نقدية » : « الشاعر العظيم شخص يشغله شعره ، بل يتلبسه تلبسا » (ص ٤٢٥) أفلا يمكن أن نقول عن وويليك الناقد - المفكر (وهو مصطلح واحد وليس مصطلحين) أيضا إنه شخص يشغله نقده ، بل تلبسه بالفعل تلبسا لأكثر من سبعين عاما من عمره ، الذى بلغ اثنين وتسعين عاما ؟

المصادر والمراجع

- ١ - د. محمود الربيعي (مشرفا ومترجما) :
حاضر النقد الأدبي : مقالات في طبيعة الأدب -
دار المعارف - القاهرة - ١٩٧٧ .
- ٢ - ويليك ، رينيه :
مفاهيم نقدية ،
ترجمة د . محمد مصفر
عالم المعرفة - الكويت - ١٩٨٧ .
- ٣ - ويليك ، رينيه ، وارن ، أوستن :
نظرية الأدب
ترجمة الدكتور عادل سلامة
دار المريخ - الرياض - ١٩٩٢ .

4- Borklund, E. :

Contemporary Literary Critics

St. James Press - London - 1977

5- Lodge, D. (Ed.) :

20 th Century Literary Criticism

Longman - London - 1972

6- Wellek, R. :

History of Modern Criticism 1750 - 1950

Vol.I. Jonathan Cape - London - 1955

Vol III Yale Univerity Press - New Haven - 1965

7- Wellek, R. (Ed) :

Dostoevsky.

Prentice - Hall, Inc., Englewood Cliffs - 1962

خطة الترجمة

ماذا يمكن أن يفعل المترجم - أى مترجم - يتصدى لثل هذا السفر الضخم ؟ وماذا يمكن أن يفعله ، وهو إزاء ناقد يربط تاريخه النقدي بالفلسفة وعلم الجمال وتاريخ الحضارة أساسا ، ولا يتغافل عن العوامل السياسية والاقتصادية والعلمية والاسطورية ؟ وماذا يمكنه أن يفعل ، والمؤلف بجانب كتابته للكتاب بالإنجليزية يرجع إلى مصادر ومراجع بالفرنسية والألمانية والإيطالية واللاتينية والأسبانية والتشيكية والروسية ؟ وماذا يمكن أن يفعل ، والمؤلف يتوجه به إلى قارئ أوربي أو أمريكي لديه أساس ثقافي كبير ، يعرف عددا كبيرا من الاعلام والمصطلحات مما لا يحتاج إلى تنويه ؟

إن هذا المترجم - أى مترجم - بجانب رجوعه إلى قواميس اللغة المختلفة محتاج إلى الاستفادة من جهود النقاد والباحثين المصريين فى ترجمة المصطلحات النقدية والأدبية ، على ألا يكون هذا قيلا على حريته بالتفسير . كما أنه محتاج إلى أن يضيف حواشى إلى النص لشرح عنوان قصيدة أو محتوى رواية أو موضوع مسرحية أو مكونات أسطورة ، بجانب أنه محتاج إلى أن يضيف تنويهاً بعدد كبير من الاعلام وتنويهاً ببعض المذاهب الفلسفية أو السيكلولوجية أو الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية خدمة للقارئ العربى .

ومن هنا ، رأى المترجم أن يستعين بعدد من الموسوعات العامة والقواميس المتخصصة والمراجع المتعلقة بتاريخ المعارف الإنسانية ، سواء بالنسبة لترجمة هذا المجلد الأول أو المجلدات اللاحقة ، وذلك على نحو الكشف المرفق مع هذا . كما أنه فضل أن يدرج فى نهاية الكتاب ثبنا بالمصطلحات الواردة بالإنجليزية ومقابلها الترجمة العربية ، كما أضاف ثبنا آخر بأسماء الاعلام بالإنجليزية ومقابلها بالعربية .

مراجع الموامش والتذييلات

أولا : الموسوعات العامة :

- 1- Morris, R. B. And Inwin, G. W. :
An Encyclopedia of Modern World.
- 2- _____ :
Funk And Wagnalls New Encyclopedia.
- 3- _____ :
The Guinness Encyclopedia.
- 4- _____ :
The Macmillan Encyclopedia.

ثانيا : الأعلام :

- 5- Briggs, is. (Ed.) :
A Dictionary of the 20th Century World Biography.
- 6- Raven, S. And Wein, A. (Eds.) :
Women In History
- 7- Ugalov, J. S. (Ed.) :
The Macmillan Dictionary of waman's Biography.
- 8- Vernoff, E. And Shore, R. (Eds.) :
International Dictionary of the 20th Century Biography.
- 9- _____ :
Webester's New Biographical Dictionary.

ثالثا : القواميس العامة فى اللغة :

10- _____ :

Encyclopedic Dictionary

رابعا : الآداب :

١ - الأدب العام :

11- _____ :

The Penguin Companion to Literature.

٢ - الأدب الأمريكى :

12- Cunliffe, M. :

The Literature of the United States.

14- Hart, y. D. :

The Concise Oxford Companion to American Literature.

٣ - الأدب الانجليزى :

14- Eagle, D. :

The Concise Oxford Dictionary of English Literature.

15- Ousby, I. :

The Cambridge Guide to English Literature.

16- Rogers, P. (Ed.) :

The Oxford Illustrated History of English Literature.

٤ - الأدب الحديث :

17- Seymour - Smith, M. :

Guide to Modern Literature.

٥ - الأدب الروسي :

18- Mirsky, L. :

A History of Russian Literature.

٦ - الأدب الفرنسي :

19- Brereton, G. :

A Short History of English Literature

20- Reid, y. A. A. :

The Concise Oxford Dictionary of French Literature.

٧ - الأدب المقارن :

٢١ - الطاهر أحمد مكي :

الأدب المقارن .

٢٢ - محمد غنيمي هلال :

الأدب المقارن .

٨ - الأدب اليوناني والكلاسيكي :

٢٣ - أحمد عثمان :

الأدب الإغريقي ؛ تراثا إنسانيا وعالميا .

24- Harvey, R. :

The Oxford Companion To Clasical Literature.

25- Levi :

The Pelican History of Greek Literature.

26- _____ :

Greek Literature.

خامسا : الأساطير :

٢٧ - عبد المعطى شعراوي :

أساطير إغريقية .

٢٨ - كوملان ، ب :

الأساطير الإغريقية والرومانية . (ترجمة : أحمد رضا محمد رضا)

29- Cotterell , A. :

A Dictionary of World Myths

30- Graves, R. :

The Greek Myths

31- Kaster, J. :

Mytholgical Dictionary

32- _____ :

New Larouse Encyclopedia of mythology.

33- Bannock, G. And Others :

The Penguin Dictionary of Economics.

34- Barber, y. :

A History of Economics.

سابع : التاريخ والحضارة :

٣٥ - ديوانت ، ول :

قصة الحضارة (ترجمه د. زكى نجيب محمود وآخرون) .

36- Brown, A & Others :

The Cambridge Encyclopedia of Russia And The Soviet Union.

37- _____ :

Longman Illustrated Encnydopedia of World History.

ثامن : الثقافة :

38- Wintle, y. (Ed) :

Dictionary of Modern Culture.

تاسع : الدراما والمسرح :

٣٩ - د. إبراهيم حمادة :

معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية .

٤٠ - تشينى ، سلدن :

تاريخ المسرحية .

٤١ - د. رشاد رشدى :

نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن .

٤٢ - د. فاطمة موسى :

قاموس المسرح .

43- Brockett, A. Others :

History of the Theatre

44- Hordnoll, R. (CA) :

The Concise Oxford Companion To the Theatre.

45- Taylor, Y. R. :

The Penguin Dictionary of Theatre

46- Vincon, y. :

Contemporary Dramatists.

هاشمى : الدين :

47- Hinnell, Y. P. :

The Penguin Dictionary of Religion.

48- Levingston, E. :

The Concise Oxford Dictionary of the Christian Church

49- Parrinder, G. (Ed.) :

An Illustrated History of the World Religions

50- Peyre, H. :

Contemporary French Novel

51- _____ :

20th Century Fiction.

ثاني عشر : السياسة :

٥٢ - سباين ، جورج :

تطور الفكر السياسى (ترجمة : جلال العروسى)

53- Crispigny, Y. A. :

Contemporary Political Philosophers

ثالث عشر : السينما :

54- Katz, E. :

The International Film Encyclopedia.

رابع عشر : الشعر :

55- Burnshaw :

The Poem Itself

56- Myres, Y. :

The Longman Dictionay of Poetic Terms.

57- Preminger, A, And Progavity (Eds.) :

The New Prenciton Encyclopedia of Poetry And Poetics.

58- Vincon, y. :

Contrmporary Poets.

خامس عشر : العلم :

59- Asimov, I. :

Biographical Encyclopedia of Science.

60- Bernal, y. D. :

Science In History.

61- Ronan, C. H. :

The Cambridge Illustrated History of World Science.

سادس عشر : علم الاجتماع :

62- Abercrombie, N., And Others :

Dictionary of Sociology.

63- Mann, M. :

The Macmillan Student Encyclopedia of Sociology.

64- Mitchell, D. :

The New Dictionary of Sociology

سابع عشر : علم الجمال :

65- Bosanquet, B.

History of Aesthetics.

66- Taterkiewicz. :

History of Aesthetics.

ثامن عشر : علم النفس :

67- Drever, Y.

The Penguin Dictionary of Psychology

68- Reber, A. S.

The Penguin Dictionary of Psychology.

تاسع عشر : العمارة :

69- Fleming, J. & Others :

The Penguin Dictionary of Architecture.

عشرون : الفكر :

70- Bullock, o. And Sallybrass, O. (Eds.) :

Fontana Dictionary of Modern Thought

71- Wiener, P. R. (Ed.) :

Dictionary of The History of Ideas.

واحد وعشرون : الفلسفة :

٧٢ - باومر :

الفكر الأوربي الحديث ،

ترجمة : د . أحمد حملي محمود

73- Edwards, P. (Ed.) :

Encyclopedia of Philosophy

74- Honderich, T. (Ed.) :

Oxford Companion to Philosophy

ثاني وعشرون : الفن :

٧٥ - فنكلشتين ، سدنى :

الواقعية فى الفن (ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد)

٧٦ - هاوزر ، بول :

الفن والمجتمع عبر العصور (ترجمة : د. فؤاد زكريا)

77- Gardner,

Art Through The Ages

78- Huygle, R. (Ed.) :

Larouse Encyclopedia of Art

79- Jameson, H. W. :

A History of Art.

80- Stangos, N. :

Concepts of Modern Art.

ثالث وعشرون : اللغة :

٨١ - أحمد مختار عمر :

علم الدلالة

82- Potter, S. :

Language In the Modern World

رابع وعشرون : الموسيقى :

٨٣ - أحمد بيومي :

القاموس الموسيقي .

84- Headington, C. :

A History of Western Music

85- Scholes, P. A. :

The Concise Oxford Dictionary of Music

86- _____ :

Collins Encyclopedia of Music

خامس وعشرون : النقد والبلاغة :

٨٧ - د. أحمد مطلوب :

معجم المصطلحات البلاغية وتطورها .

٨٨ - د. أحمد مطلوب :

معجم النقد العربي القديم .

٨٩ - سندن ، رمان :

النظرية الأدبية المعاصرة (ترجمة د. جابر عصفور) .

٩٠ - د. صلاح فضل :

النظرية البنائية في النقد الأدبي .

٩١ - كيرزويل ، إديث :

عصر البنيوية (ترجمة : د. جابر مصغور) .

٩٢ - د. مجدى وهبة :

معجم مصطلحات الأدب .

٩٣ - د. محمد عناني :

المصطلحات الأدبية الحديثة - دراسة ومعجم إنجليزي - عربى .

٩٤ - محمد خنيمى هلال :

النقد الأدبي الحديث .

٩٥ - ويليك ، رينيه :

مفاهيم نقدية (ترجمة : د. محمد عصفور) .

٩٦ - ويليك ، رينيه ووارن ، أوستن :

نظرية الادب (ترجمة : د. عادل سلامة) .

97- Borklund, E. :

Contemporary Literary Criticism

98- Cuddon, y. A. :

A Dictionary of Literary Terms

99- Fowler, R. (Ed.) :

A Dictionary of Modern Critical Terms

100- Hawthorn, J. :

A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory

101- Newton, K. :

Twentieth Century Literary Criticism

102- Wimsatt, W. Brooks C. :

History of Criticism.

تنويه

أدرج المؤلف رينيه ويليك مصادره ومراجعته وتعليقاته وهوامشه عن كل فصل من فصول الكتاب في خاتمة الكتاب . لكننى فضلت - تسهيلا وتيسيرا على القارئ - أن أدرج التعليقات والهوامش فى أسفل الصفحات المتعلقة بها . ولما كنت قد أضفت هوامش تعليلية عن بعض الشخصيات أو المصطلحات أو أسماء القصائد أو توضيحات عن بعض الأساطير والمؤلفات ؛ فقد فضلت أن أدرجها فى الموضع المتعلق بها فى أسفل الصفحات أيضا . ولهذا جعلت الهوامش تتخذ رقما مسلسلا فى ختام التعليق . ثم أدرجت مصادر المؤلف ومراجعته فى نهاية كل فصل .

٢٠٤

المجلد الأول

أواخر القرن الثامن عشر

تصاير

هذا هو المجلد الاول من تاريخ النقد الأدبي الحديث ، والذي سوف يصدر فى أربعة مجلدات (١) ، وقد كتبته بوجهة نظر متأسقة . إن تاريخ النقد لا يجب أن يكون موضوعا موعلا فى القدم على نحو خالص ، بل يجب - كما أعتقد - أن يضوئ موقفنا الراهن ويفسره . وهذا التاريخ للنقد الأدبي الحديث عليه بدوره أن يكون شاملا ، وذلك فى إطار يقتصر على إدراج نظرية أدبية حديثة . ويعد منتصف القرن الثامن عشر نقطة ذات أهمية للبدء منها ، ففى هذه الفترة بدأ نسق الكلاسيكية الجديدة - بما يشتمل عليه من معتقدات منذ أن تأسس فى عصر النهضة - فى التحلل . ولقد بدأ لى وصف التغيرات فى ذلك النسق بين ١٥٠٠ و ١٧٥٠ مهمة عتيقة للغاية لا علاقة لها بمشكلات عصرنا . ولكن فى أواخر القرن الثامن عشر ظهرت مذاهب ووجهات نظر ، ولقد تصارع بعضها مع البعض الآخر ، وهذه المذاهب ووجهات النظر مترابطة معا حتى الآن بما تضمنه من نزعة طيعية ، تنادى بأن الفن هو تعبير عن الانفعال وإيصال إليه ، ووجهة نظر رمزية صوفية للشعر ، وغير ذلك . وفى سنوات ١٨٣٠ عندما كانت الحركة الرومانسية الأوربية ، قد دخلت فى دائرة المحاق بوفاة الشاعر الألمانى جوته ، والفيلسوف الألمانى هيجل ، والشاعر الإنجليزى كولردج ، والأديب والناقد الإنجليزى هارلت ، والشاعر الإيطالى ليوباردى . وفى هذه الفترة بدأت تظهر العقيدة الجديدة الخاصة بالواقعية ، وهنا يحدث توقف طيعى فى سياق قصتنا ، وسوف ينتهى المجلد الثانى عند هذه النقطة . أما المجلدان اللذان أعدُّ لهما بهمة ونشاط ؛ فيجب أن يمتدَّ إلى عصرنا .

(١) كتب المؤلف هذا قبل أن يعدل خطته عدة مرات إلى أن أوصل الكتاب إلى ثمانية مجلدات ، على نحو ما أوضحناه

عن الكتاب (المترجم) .

إننى لأفسر - على نحو عريض - مصطلح (النقد) بحيث لا يقتصر على الكتب المفردة والمؤلفين الأفراد ، كما أنه لن يقتصر على النقد « الإحكامى » المتمسك بالاصول والنقد التطبيقى وبداية الذوق الأدبى ، بل سيكون النقد قائما على أساس ما جرى التفكير فيه ؛ ليشمل مبادئ الأدب ونظريته وطبيعته ومعياره ووظيفته وتأثيراته وعلاقاته بأوجه النشاط الأخرى للإنسان وأنواعه وأفانيه ووسائله التقنية وأصوله . وسوف أحاول أن أتخذ لى سبيلا وسطا بين علم الجمال الخالص من جهة - أى علم الجمال النظرى والتأملات فى طبيعة الجميل والفن بصفة عامة - ومجرد الأقوال المعبرة عن الذوق الانطباعى والآراء الواهنة التى لا تقوم على حجج من جهة أخرى . وسيستحيل على أن أتجنب بعض السياحات فى تاريخ علم الجمال التجردى والذوق العيى الملموس . وواضح أن تاريخ النقد الأدبى لا يمكن أن ينفصل بالكلية عنه . غير أننا سوف نناقش بعض فلاسفة الجمال الخالص مثل الفيلسوف الالمانى كانت ، ولكن بإيجاز شديد . وسنكتفى بإلقاء لمحة حتى على كتاب باردين ، إذا كانوا لم يطرحوا نوعا من الإطار النظرى لنزعهم الأدبية وأذواقهم .

وسوف يقتصر المجلدان الأولان على أربعة أقطار هى : إنجلترا (مع أسكتلندا) وفرنسا وألمانيا وإيطاليا ، وإن كانت القائمة ستمس - بإيجاز - التطورات فى أقطار أخرى . وفى المجلدين الثالث والرابع ، ستضاف أسبانيا وروسيا والولايات المتحدة الأمريكية . وفى الوقت نفسه ، فى هذه الفترة التى هى موضع البحث ، كان النقد الأسباني يلوح أنه نقد ثانوى ، وكان النقد الروسى على أهبة الظهور ، وكان النقد الجديد فى الولايات المتحدة الأمريكية لا يزال يحاكى نقد إنجلترا .

والكتاب الموجود الوحيد الذى يغطى موضوعنا « باستفاضة » هو كتاب

جورج ستسيري^(٢) : « تاريخ النقد والنوق الأدبي في أوربا » (في ثلاثة مجلدات ١٩٠٠ - ١٩٠٤) ، ولا يزال الكتاب مقروءاً بسبب حيوية عرض المؤلف وأسلوبه ، إلا أنه أصبح متخلفاً عتيقاً ؛ لأنه كُتب منذ خمسين عاماً في ذروة الانطباعية ونظرية الفن للفن ، وليس الأمر قاصراً على ذلك ، بل يبدو لي الأمر أنه باطل بطلانا شديداً من جرّاء ما فيه من نقص أكاديمي بالنسبة للاهتمام بمشكلات النظرية وعلم الجمال .

وحتى يمكن الحفاظ على اتساق النص وإمكان قراءته ؛ فإن كل الاقتباسات باللغات المختلفة سيكون بالإنجليزية مع إيراد كل النصوص الأجنبية في الهوامش في أصولها ؛ لكي تجرى مراجعة المصطلح الفاموسي والسياق بقدر الإمكان . ومعظم الترجمات من هذه اللغات الأخرى قمت بها بنفسى ، ولكن في بعض الحالات استخدمت الترجمات الأقدم بشكل حر . وتم تحديث تهجئة الكلمات طوال النص ؛ لأنه بدا لي من غير الضروري - في كتاب مكرس للأفكار - الاحتفاظ بطريقة كتابة الكلمات في عصرها . وفي حالات كثيرة - وخاصة في الكلاسيكيات الألمانية المتاحة في الطبقات الحديثة - كان الرجوع إلى التهجئة الأصلية مهمة شبه مستحيلة ، وهي غير ملائمة لغرض الكتاب . وقائمة المراجع انتقائية ووصفية ، وتسمح بتصويبات للنقاط موضع الجدل للتفسير الذي جرى تجمّبه في النص .

وهناك ثلاثة فصول (الأول والخامس والسادس) كنت قادراً - بالنسبة لها - على أن أرجع إلى كتاب قديم لى هو « بزوغ التاريخ الأدبي الإنجليزي »

(٢) جورج إيوارد باتمان ستسيري (١٨٤٥ - ١٩٣٢) ناقد وصحفي ومؤرّخ إنجليزي . مؤلفاته : تاريخ الأدب

الإليزابيثي (١٨٧٧) ، الرواية الإنجليزية (١٩١٣) ، تاريخ الرواية الفرنسية (١٩١٧ - ١٩١٩) (المترجم)

(١٩٤١) . وأحب أن أتوجه بالشكر لجامعة نورث كارولينا للسماح لى باستخدام بعض الصفحات بنصّها حرفيا ؛ فهي التى نشرت الكتاب .

ولئننى لأدين بالعرفان دينا باهظا لمؤسسة جوجنهايم لإعطائى منحة دراسية ،
فما سمح لى بتكريس سنة كاملة للكتابة ، وللقيام برحلة قصيرة إلى أوربا ،
كما أتوجه بالشكر لإدجار اس . فورينس الإدارى البارز بجامعة ييل الذى
منحنى - بكرم شديد - من صندوق السيولة المخصص للأبحاث لتسهيل
الإعداد لهذا الكتاب ، كما أتوجه بالشكر لعدد كبير من الأصدقاء والزملاء :
كلينث بروكس ودوجلاس نايت وأوستن وارن وروبرت بن وارن لقراءتهم
النافذة لعدة فصول . وهناك صديقان من ضمن هؤلاء الأصدقاء هما : لورى
نلسن الابن ووليم ويمست الابن قاما بقراءة المخطوطة بكاملها ، وقدما اقتراحات
قيمة عديدة لتحسينها . وقد ساعدنى ديفيد هورن فى تصحيح البروفات ، كما
ساعدنى السيد والسيدة أديسون و. وارد فى تصحيح الفهارس .

٠ ٠ ٠

جامعة ييل

نيو هافن

عيد الميلاد ١٩٥٤

ملفوظ

إن تاريخ النقد الأدبي بين منتصف القرن الثامن عشر وسنوات ١٨٣٠ هو الحقبة التى طرحت - بأجلى وضوح - كل المسائل الرئيسية فى النقد الأدبى ، والتى لا تزال قائمة عندنا حتى يومنا هذا . إنها الحقبة التى تحلّ فيها النسق العظيم للنقد الكلاسيكى الجديد ، كما هو متوارث من القديم ، الذى تأسس فيه وانتظم فى إيطاليا وفرنسا إبان القرنين السادس عشر والسابع عشر ، وفى هذه الحقبة ظهر غواصو التيارات الجديدة التى تبلّورت فى أوائل القرن التاسع عشر على شكل حركات رومانسية .

ويلوح اليوم أننا نجنبنا سيادة الأفكار الرومانسية ، وانتهينا إلى فهم وجهة النظر الكلاسيكية الجديدة على نحو أفضل ، وعلى نحو أكثر تعاطفاً . والآن يوجد أدب أكاديمى متسع النطاق يفسّر المبادئ والتطبيقات وكنوز النقد الكلاسيكى الجديد . ولا يحدث هذا بالاختصار على حسّ المؤرخ بالعدالة المتزهة ، بل يحدث أيضاً بالمصادفة الخافلة بالحماس للعقائد الكلاسيكية الجديدة الرئيسية ، وبالحمية الإشكالية الموجهة ضد العقيدة الرومانسية . وبالمثل ، فإننا نجد فى النقد غير الأكاديمى الإنجليزى والأمريكى المعاصر اتجاهات وأفكاراً عديدة يمكن تفسيرها على أنها إحياء للمبادئ الكلاسيكية الجديدة . ولقد وصف الشاعر والناقد ت . إس . إليوت وجهة نظره العامة على أنها كلاسيكية ، وذلك فى التصدير الشهير لكتابه « إلى لانسلووت أندروز » ^(١) (١٩٢٨) . وإليوت هو الناقد الذى أثار فى النقد المعاصر بأقصى عمق ، إن لم يكن على صعيد كل

(١) الكتاب مجموعة من المقالات النقدية كتبها إليوت ، وفى المقال الذى يحمل عنوان الكتاب يناقش أسلوب وأفكار الأسقف الإنجليكانى النزع لانسلووت أندروز (١٨٥٥-١٩٢٦) الذى دافع عن المذهب الإنجليكانى ضد الكاثوليكية والبروتستانتية . وأبرز إليوت تميزه فى النثر وفكره الحيوى . (المترجم) .

المسائل النظرية ، فعلى الأقل أثر بأحكامه المتفرّدة والمنحتى العام لتذوقه . وقد أكد إليوت على تجنّد موضوعية الشاعر ، وتصوره للشاعر على أنه عنصر البلاطين المحايد فى التفاعل (ونحن نقتبس هنا التشبيه الشهير له من دراسته « التراث والألمعية الفردية ») ، وأنّ هذا التأكيد يمكن تفسيره على أنه إحياء للمبادئ الكلاسيكية الجديدة . ومن المؤكد أن هذا ردّ فعل ضدّ النزعة الذاتية الرومانسية والغنائية وإعلاء شأن الأنا . ويلجّ إليوت - دائما - على مشاركة العقل فى العملية الإبداعية ودعوته للعقلنة والصرامة ، ويرى أن الشعر يجب أن يكون مكتوبا على نحو جيد على الأقل ، شأنه فى هذا شأن النثر . وهذا الإلحاح يمكن تفسيره أيضا على أنه كلاسيكية جديدة . وإنّ دفاعه عن الأسلوب العامى والمستخدم حديثا فى الشعر يمكن مقارنته باستخدامه عند الشاعرين دريدن^(٢) وبوب^(٣) ، وإنّ المشاعر العظيمة التى لدى إليوت بالنسبة لاستمرارية التراث الغربى ، والتى لا يقتصر تصوّرها على أنها قوّة أدبية ، بل يجرى تصوّرها أيضا على أنها قوّة أخلاقية ودينية ، يمكن تفسيرها - كذلك - على أنها عودة واعية لنظرة مماثلة جرى الإيمان بها على نحو أقلّ وعيا وأقلّ صرامة إبان عصر السيادة الكلاسيكية الجديدة . وإليوت - وهو يحدّد ما يجب أن يكون عليه النقد - عبر عن تفضيله للتحليل ضدّ الانطباعية والتقدير للذين عقدنا صلة بينهما وبين وجهات النظر الرومانسية .

(٢) جون دريدن (١٦٣١ - ١٧٠٠) شاعر إنجليزى توجّه لمهرا الشعر عام ١٦٦٨ ، وله قصائد تعليمية ، وكتب فى النقد ، وعارض الكتابة الدرامية . (المترجم) .

(٣) ألكسندر بوب (١٦٨٨ - ١٧٤٤) شاعر إنجليزى أظهر براعة شعرية عندما كتب القصائد الرعوية عام ١٧٠٩ . وله مقال فى النقد الأدبى ، عام ١٧١١ (المترجم) .

ولو نظرنا إلى النقاد المعاصرين البارزين الآخرين ، فإننا نستطيع أن نجد العناصر نفسها - أو على الأقل - نجد بعضاً منها . فالناقد ف . ر . ليفس^(٤) يرفع راية التراث ، وينقد الشعر كله من وجهة نظر (الكلام الحى) . وتحدث الناقد أيفور ويترز^(٥) عن المعنى الثرى والفكرة الأخلاقية اللذين يحكمان القصيدة ، وتحدث عن الشعر على أنه نوع من الشر أكثر تكثيفاً . والتزايد الحديث الذى يكاد يكون شاملاً الاهتمام باقتصاد التعبير والحرفية والبلاغة وأفانينها ، التى يمكن حدها من الكلاسيكية الجديدة . ورد الفعل ضد الصبغة الغنائية الذاتية الخالصة والمعبرة عن مجرد السيرة أمر شائع اليوم . ومعظم من يسمون النقاد الجدد^(٦) فى الولايات المتحدة الأمريكية ينقدون الشعراء الرومانسيين ، وخاصة الشاعر الإنجليزى شيللى بقسوة متناهية ، والكثيرون منهم يفضلون الفطنة والمفارقة والسخرية كأفانين رئيسية فى الشعر .

ولكن سيكون من التبسيط المخلّ للموقف النقدي الراهن إذا وصفناه فحسب فى إطار إحياء للكلاسيكية الجديدة . ومن المؤكد أنه ليس إحياء كاملاً ، ويمكن للمرء أن يتجادل بشأن القضية القائلة إن المعتقدات الكلاسيكية الجديدة مستخدمة اليوم فى سياق مختلف وبمعنى مغاير . بل ويمكن للإنسان أن يتجادل

(٤) ناقد إنجليزى (١٨٩٥ - ١٩٧٨) أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة كامبريدج ما بين ١٩٢٥ و ١٩٦٢ ، وهو يربط بين العمل الأدبى والعالم والحياة . من مؤلفاته : « التراث العظيم » (١٩٤٨) و « د . د . هـ . ليرانس روائياً » (١٩٥٥) - (المترجم) .

(٥) ناقد وشاعر أمريكى (١٩٠٠ - ١٩٦٨) أمضى أربعين عاماً من عمره يدرّس الإنجليزية بجامعة ستانفورد . وهو يرى أن وظيفة الأدب تقوم على فعل متعلق بالحكم الأخلاقى . من أعماله « وظيفة النقد » (١٩٥٧) - (المترجم) .

(٦) مدرسة نقدية أمريكية تركز على تناول بحور الشعر والخيال والاستعارة الرمزية والنظم والوحدة العضوية . وأبرز أتباعها النقاد : بلاكمور ، كليث بروكس ، كينيث يورك ، واتسون ، آلان نات ، أيفور ويتترز - (المترجم) .

بالنسبة للموقف العكسى : فعدد كبير من النقاد المحدثين يستخدمون بالفعل أفكارا رومانسية على نحو أكثر جلاء فى عدد من أشد نظرياتهم محورية . وفحص السوابق التاريخية لبعض المفاتيح الرئيسية للنقد الحديث تكشف هذا : فإن كلمة « العضوى » لها أصلها فى فقرة واردة فى كتاب « فن الشعر » لأرسطو (الفصل الثامن) . و « الوحدة فى التنوع » فى الكلاسيكية الجديدة و « الشكل الداخلى » ذو الملامح الأفلاطونية الجديدة ^(٧) أمران متوقعان آخران . غير أن المفكرين والأدباء الألمان : هرذر وجوته وشلنجر وشلجل هم وحدهم الذين استخلصوا النتائج القصوى من الاستعارة العضوية ، واستخدموها على نحو متسق فى نقدهم . وقد وصلت النزعة العضوية إلى إجملتها على يد الشاعر كولردج . وهناك تطوير لاحق لوجهة النظر العضوية هو الفكرة التى تنادى بأنّ العمل الفنى يمثل نسقا من التوترات والتوازنات . ويقتبس الشاعر ت . إس . إليوت ويعدّه الناقد آى . إ . ريتشاردز ^(٨) - على نحو دائم - الفقرة الرئيسية فى « السيرة الأدبية » للشاعر كولردج ، والتى تصف التخيل بأنه توازن أو توافق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة ^(٩) . وهذه الصيغة ليست من الكلاسيكية الجديدة ، وليست أصيلة عند كولردج ، بل هى مجرد عرض لما سبق أن قال به بعض علماء الجمال الألمان والمؤمنين أشد الإيمان بالرومانسية :

(٧) شكل متأخر من الفلسفة الأفلاطونية تطور كمدرسة للفكر فى الإمبراطورية الرومانية من القرنين الثالث إلى الخامس الميلادى . وهى تقرض وجود مصدر طوى فائق لكل الوجود . وهو يفيض بوجوده على كل المستويات الأدنى المختلفة للوجود . ويأسس هذه المدرسة أفلاطون (٢٠٤ - ٢٧٠) وهو مصرى مصطبغ بالصيغة اليونانية (المترجم) .

(٨) مقال إليوت عن أندرومارقل (١٩٢٩) وأعيد طبعه فى « مقالات مختارة » (لندن . ١٩٣٢) ص ٢٨٤ ، ريتشاردز . « مبادئ النقد الأدبى » (لندن . ١٩٢٤) ص ٢٤٢ .

(٩) إشراف شوكرس (لكسفورد . ١٩٠٩) المجلد الثانى ، ص ١٢ والعبارة ستترد بالكامل فى المجلد الثانى .

وأشهر تماثل يمكن أن نجده عند الفيلسوف الألماني شلنج ، الذى درسه الشاعر كولردج ، والذى أبدى إعجابه به فى وقت كتابته « السيرة الذاتية » (١٨١٧) حتى إنه اعتقد فى نفسه - على الأقل بشكل مؤقت - أنه شارح لفلسفته (١٠) .

إن الأضداد والتوترات تترابط على نحو سهل بالسخریات والمفارقات . والاستخدام الجمالى (لا مجرد الاستخدام البلاغى) للسخرية مصدره فريدريك شلجل . وهناك ناقد ألماني آخر لا تقرأه اليوم سوى قلة من الناس

(١٠) يمكن للإنسان أن يتجاهل بشأن أن « تصالح الأضداد » ، إنما يؤمن بكل النظريات البلاغية التى تقرّ بالاختلاف . ويرجع الأمر إلى رأى أرسطو القائل إنه فى الفن يمكن ضم المسائل المعقدة بالعبث والمحال من طريق اللجأز (فن الشعر : ٢٢) . أو يمكن الرجوع إلى تحليل الكاتب اليوناني لوجينيوس لفصيدة من تأليف الشاعر اليوناني سافو . وقد تحدث عن « وحدة الأضداد فى الشاعر » (الفصل العاشر ، ٢٤) على نحو ما أشار الناقد للعصر الآن ثاب فى كتاب « محاضرات فى النقد الأدبى » الذى أشرف عليه هـ . كيرنس (نيويورك ، ١٩٤٩) ص ٦١ ، ويمكن تبين التوصلات فى النظريات الخاصة بالطرف ونزعة الطرف عند الكاتب الأسباني جراثيان فى كتابه « الفطة » (١٦٤٢) وقد توصل جراثيان إلى تعريف الفطة على أنها « اتفاق رائع وارتباط متناهم بين طرفين أو ثلاثة أطراف معبر عنه فى فعل مفرد من الفهم . نقلنا عن الفيلسوف الإيطالي كروتشه فى « مشكلات علم الجمال » (بارى ، ١٩٤٩) ص ٣١٧ وهناك الوصف الشهير للكتور جنيسون للفطة الميتافيزيقية فيما كتبه عن « حياة كوى » : « حياة الضمراء الإنجليز » إشراف ميل (المجلد الأول ، ص ١١) على أنها « نوع من التناغم الاختلالى » . هى ترابط الصور غير المتطابقة أو اكتشاف تطابقات خارقة فى أشياء لا تتشابه ظاهريا . وهذا كله يبدو أنه مستمد من مثل هذه النظريات الواسعة الانتشار ، لكنها كلها أمور بلاغية خالصة ، لا تزيد عن مجرد كونها إقرارات بوجود مسافة بين الفهم وبين أداة التوصل فى اللجأز ، والتضاد فى التناقض والمفارقات والترداد الخفى القائم على اجتماع الفئتين متناقضتين . إنها ليست توفيقا للأضداد من أمثال الطبيعة والفن بما فيها من ميثافيزيقا ، كما عند الشاعر كولردج .

ويشير كروتشه فى « تاريخ عصر الفن الزخرفى فى إيطاليا » (بارى ، ١٩٤٦) ص ٢٢٢ إلى توماسو تشيكا ، وهو عالم رياضيات ، فقد تحدث عن وحدة الأضداد التى هى الضمير ، كما تحدث عن المحتمل والمجيب والوحدة والكرة ، وتحدث عن النزعة الطبيعية والفن ، وتحدث عن البهجة والعقل . لكننى لا أستطيع أن أكتشف أكثر من مجرد إشارات وأهمية مثل هذه الأفكار فى النص القمى لتشيكا الصادر فى ميلانو عام ١٧٠٦ .

هو كارل فلهلم فرديناند سولجر ، ونجد عنده فى صميم لب مذهبه الرأى القائل إن الفن كله سخرية ومفارقة . مرة أخرى نقول إن الشاعر كولردج قد قرأ مؤلف سولجر « إروين » (١٨١٥) . والتفرقة بين المعنى الدال والمعنى التضمينى للإشارات اللغوية قد سبق الاشتغال بها ، لكن نظرية عن الاستعارة والرمز كمقتضى أولى للشعر قد دشنها لأول مرة المفكر الإيطالى فيكو والشاعر الإنجليزى بلاكول والفيلسوف الفرنسى ديدرو والفيلسوف الألمانى هامان ، وهى نجد أقصى تطور لها عند الأخوين شلجل اللذين ذهبوا إلى مذهب التناغم والرمزية الشاملة الكلية فى الكون التى يعكسها الشعر ويعبر عنها . ومن الواضح أننا ندين لجوته بالتفرقة بين المجاز والرمز ، وهى تفرقة طورها الفيلسوف الألمانى شلنج والمفكر والأديب الألمانى أوجست فلهلم شلجل ، ومن هناك استقدمها كولردج وآمن بها . وبطبيعة الحال كانت الأسطورة دائما من أفانين الشعر : وكانت الأساطير الكلاسيكية والمسيحية من مقتضيات الملحمة والتراجيديات اللتين كتبتا فى ظل النزعة الكلاسيكية الجديدة . غير أن الرأى الذاهب إلى أن الشعر كله أسطورة ، وأن هناك ضرورة وإمكانية إبداع أسطورة جديدة هو رأى روج له لأول مرة هررد وشلنج وفريدريك شلجل . والتخمينات الممكنة الوحيدة للمجهولة أو التى لا تكاد تُعرف فى عصرها هى الروى والشطحات الخيالية الأسطورية عند الشاعر الإنجليزى وليم بليك .

ومعظم النقاد المحدثين يريدون من الشعر أن يكون عينيا ملموسا بصريا دقيقا ، وليس تجريديا أو كليا . ومرة أخرى يمكن إبراز بعض النقاد السابقين على الحركة الرومانسية على أنهم أول من نبذوا - بتصميم - النظرة الأقدم عن الشعر باعتباره تجريديا وكليا ، والاحتراس من « خطوط التوليب وظلال الخضرة » . وحدث التحول مؤخرا فى القرن الثامن عشر ، ولم نعد نرتد إلى المثال

الكلاسيكى الجديد . وهكذا لو تتبعنا أصل المفاهيم الرئيسية لعدد من النقاد المحدثين ، فإنه من المحتمل أن نصل إلى الفترة الرومانسية بالرغم من أن النقاد المحدثين أنفسهم قد لا يكونون على وعى دائما بالتحول الدقيق لمصطلحاتهم الخاصة . ومن الواضح أن الكثير منها ليس مستحدا من المصادر الأصلية مباشرة ، بل يأتى بالأحرى عبر وسائط عديدة ، من خلال كولردج وإدجار آلان بو والمزيين الفرنسيين والفيلسوف الإيطالى كروتشه ، وبشكل حافل بالتناقض الظاهرى ؛ بينما رفض النقد الحديث المضاد للرومانسية على نحو صريح معظم الشعر الرومانسى . وبعض المطالب الميتافيزيقية التى يطرحها للشعر النقد الرومانسى قد أحيا مع هذا أهدافه الرئيسية . والأرجح والأفضل أن نقول إنه قد حقق مزيجا غريبا من المفاهيم الكلاسيكية والرومانسية . وبطبيعة الحال لا يمكن وصف النقد الحديث بأنه مجرد مثل هذا المزيج ، فله خصائصه المميزة . والإسهامات فى النقد من جانب علم الدلالة وعلم الاجتماع والتحليل النفسى وعلم الإنسان هى أمور جديدة إلى حد كبير . ومع هذا ، فَمَهْمَا يكن إجماع النقد الحديث وأصواته لا يجب أن ننسى أن المشكلات التى أثارها قد ثارت من قبل ، وأن جذورها تضرب عميقا فى الحقبة التى نبحثها . والرأى الذى جرى التعبير عنه حديثا من أنه فيما عدا أرسطو وكولردج لا يكاد يوجد نقد قبل عصرنا ، وأن النقد « الحديث » لا يبدو أنه يوجد بأى درجة فى هذا الوقت فى أى مكان فيما عدا إنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية هو رأى يلوح أنه مجرد جهل^(١١) . إن شعورنا باستمرارية التراث النقدى يمكن أن يتزايد إذا ما أدركنا أن المشكلات التى نبحثها اليوم لها تاريخ ممتد ، وأنها لا نحتاج إلى أن

(١١) ستافلى إيجار هليمان : الرؤية المطلقة (نيويورك ، ١٩٤٨) ص ١٠ من المقدمة .

نفكر فيها من جديد . إنَّ كل ناقد أمريكى (وليس الأمريكى وحده) يخترع معجمه « ذا النكهة الخاصة » وللمجموعة المتحوكة الخاصة به من المصطلحات التى تتباين أحيانا من مقال إلى آخر . والتقد الحديث لم يدرك هذا ، وهذا يشكل أكبر عقبة كأداء فى تفريخ قضية ممتازة وتأسيسها وانتصارها النهائى .

إنَّ فهم هذه السنوات الثمانين سيسمح لنا أن نفهم الموقف المعاصر . ولكن ما سوف يعقب هذا لا يجب أن نفكر فيه على أنه عرض أساسى لأطروحة عن أصول النقد الحديث ؛ بل إننى أريد بالأحرى أن أتتبع التاريخ فى كل تعقده وتعذده ، فى مساره الحق . وفى الوقت نفسه لا يمكن أن يُكتب مثل هذا التاريخ بدون إطار مرجعى ومعيّار من الانتقاء والتقييم ، يتأثر بزماننا ويتحدّد بنظرياتنا فى الأدب .

يمكن تاريخ النقد من بداية عصر النهضة إلى منتصف القرن الثامن عشر
 فى تأسيس وتطوير ونشر وجهة نظر فى الأدب هى نفسها - إلى حد كبير -
 فى ١٧٥٠ ، كما كانت فى ١٥٥٠ ، وبطبيعة الحال هناك تحولات فى التأكيد
 على بعض الأمور وتغيرات المصطلح ، وهناك اختلافات بين النقاد الأفراد
 والأقطار الرئيسية فى أوروبا والمراحل المختلفة من التطور . وهناك ثلاث مراحل
 واضحٌ تميزها يمكن تبينها على أنها محكومة : الأولى بالسلطة ، والثانية
 بالعقل ، والثالثة الأخيرة بالذوق . وعلى أى حال ، بالرغم من هذه الفروق
 يمكن للإنسان أن يتحدث عن حرية مفردة ، ويمكن أن يرى أن مبادئها - من
 الناحية الجوهريّة - هى عينها ، وواضح أن مصادرها هى نفس الكيان من
 النصوص : كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، وكتاب « إلى بيسونس »^(١٢)
 للشاعر اللاتينى هوراس ، والتراث البلاغى المنتظم بأفضل ما يكون فى كتاب «
 تربية الخطيب » للمربى الرومانى كروتيلين ، وفى مرحلة متأخرة بحث « عن
 الجليل » المنسوب للونجينيوس . إن الكلاسيكية الجديدة هى مزيج من أرسطو
 وهوراس وإعادة التعبير عن مبادئهما ووجهتى نظرهما ، التى لم يطرأ عليها
 كلها إلا تغيرات طفيفة نسبياً خلال حوالى ثلاثة قرون . وهذه الحقيقة وحدها
 تؤسس شيئاً يُحجم كثير من مؤرخى الأدب عن الإقرار به : الهوية العميقة بين
 النظرية والتطبيق عبر تاريخ الأدب . لقد كرّر الناس لمدة ثلاثة قرون الآراء التى
 نادى بها أرسطو وهوراس ، وناقشوا هذه الآراء ووضعوها فى كتب النصوص
 وتعلموها عن ظهر قلب . وواصل الابداع الإبداعى الفعلى طريقه فى استقلال

(١٢) يعرف الكتاب بالاسم الآخر الذى اشتهر به وهو « فن الشعر » (المترجم) .

تام . وإلى حد كبير أخذ بنفس النظرية النقدية رجال متنوعون مثل شعراء عصر النهضة الإيطالي ، والشاعران سدنى وبين جونسون فى إنجلترا فى العصر الإليزابيثى ^(١٣) وكتاب الدراما الفرنسيون فى بلاط الملك لويس الرابع عشر ، وابن الطبقة الوسطى الشاعر والناقد البريطانى الدكتور جونسون . لقد طرأت على الأساليب الأدبية ثورات عميقة خلال هذه القرون الثلاثة ، ولكن لم تحدث صياغة لنظرية جديدة أو نظرية مختلفة فى الأدب . والشعراء المتألفون الذين كتبوا الشعر على نحو مختلف تماما فى النظم والتفاصيل المحلية بدءاً من الشاعر سبنسر ^(١٤) ، لانكاد لمجد عندهم أى تبرير نظرى لما كانوا يفعلونه : لقد تحدثوا أحيانا عن الفطنة ، كما تحدثوا عن « الآليات القوية » ، ولكن إذا كنا نتوقع هذه الأقوال النقدية القليلة ، فيجب أن نستنتج أن الشاعر دن^(١٥) أو أيا من رفاقه الشعراء لم يطوروا نظرية فى الأدب ترقى حقا إلى مصاف ممارساتهم المختلفة المدهشة . ولا يجب أن ننسى إطلاقا مدى قوة سطوة القديم الكلاسيكى فى تلك الأيام ، ومدى قوة الحاجة إلى التطابق معه ، وتجاهل الهوة الموجودة بين عصر المرء والقرون التى كتب فيها أرسطو أو هوراس . ويمكن تصوير الموقف بمثلين صارخين نستمدهما من تاريخ الفنون الجميلة . فبريتنى ^(١٦) نحات الفن

(١٣) عصر أدبى يتزامن مع حكم الملكة البريطانية إليزابيث الأولى (١٥٥٨ - ١٦٠٣) وإن كان الإبداع الأدبى لم يبدأ إلا عام ١٥٨٠ ، واستمر بنفس القماعات حتى حوالى عام ١٦٢٠ (المترجم) .

(١٤) إيموند سبنسر (حوالى ١٥٥٢ - ١٥٩٩) : شاعر إنجليزى اشتهر بكتابة شكل معين من المقطع الشعرى عرف باسمه (المترجم) .

(١٥) جون دن (حوالى ١٥٧١ - ١٦٣١) : شاعر إنجليزى كتب هجائيات ومراثى ، وامتاز بعمق الفكر والفطنة (المترجم) .

(١٦) جيان لورفزد برتيني (١٥٩٨ - ١٦٨٠) : معمارى ونحات إيطالى (المترجم) .

الزخرفى الغربى^(١٧) العظيم ، الذى أبدع للمجموعة الشهيرة فى كنيسة القديسة تريزا ، وهى تطفو على سحابة من الرخام والملاك فى كنيسة سنت ماريا ديلا فيتوريا فى روما . وقد ألقى الفنان محاضرة فى أكاديمية باريس ، قال فيها إنه أَلْخَلَفَ الحق والمحاكى الحقيقى للمثالين اليونانيين . وهناك دانييل آدم بويلمان^(١٨) معمارى المبنى القائم على الفن الزخرفى المبرقش المبالغ^(١٩) جدا فى درسدن ، وهو مبنى زوينجر ، وقد نشر كتيبا صغيرا حاول فيه أن يعرض بالتفصيل كيف أن عمله يتطابق تطابقا دقيقا مع كل أنقى مبادئ فيتروفيوس^(٢٠) المتطهر الأساسى فى فن العمارة الرومانية^(٢١) . وعلى الإنسان أن يبين أن النظرية والتطبيق يمكن أن يتفاوتا تفاوتاً شامعا فى تاريخ الأدب ، وأن التقارب والتفاوت يختلفان اختلافا شديدا من مؤلف إلى آخر . وربما يوجد مؤلفون مثل الروائى الفرنسى زولا ، أو الروائى الروسى جوجول ، حيث يستطيع الإنسان أن يضع أصبعه على انشقاق حقيقى . وهناك آخرون - كتاب أكثر وعيا بدواتهم -

(١٧) فن الباروك أو فن الزخرفة الغربية مشق من كلمة إسبانية تعنى اللؤلؤ ذات الشكل غير المنتظم ، وقد ساد هذا الفن فى القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر ضد الكلاسيكية ، وتميز بالخطوط المنحنية والزخرفة الغاذية ، وتميز فى الأدب بالصورة الغامضة (المترجم) .

(١٨) معمارى ألماني (١٦٦٢ - ١٧٣٦) ولم يتم إنجاز مبنى زوينجر (المترجم) .

(١٩) فن الريبوكو أو فن الزخرفة المبرقشة ساد فى فرنسا بين ١٧٠٠ و ١٧٥٠ ، وركز على الطابع الزخرفى المصطنع فى المنازل الباريسية والآثاث والأعمال المعدنية (المترجم) .

(٢٠) معمارى ومهندس حروبى رومانى فى القرن الأول قبل الميلاد . اشتهر بكتابة البحث المعمارى الكامل الوحيد الباقى من العالم القديم ، وقد وصف جميع جوانب فن العمارة الرومانية (المترجم) .

(٢١) المثالان معتمدان من أوسكار فالزل : « الهدف الفنى » المجلة الشهرية الألمانية الرومانية ، العدد ٨ (١٨٢٠) ص ٣٢١ - ٣٢٦ .

يمكن أن يضعوا نظرية مرتبطة ارتباطا وثيقا بتطبيقاتهم ، بل وتساعدهم في هذا التطبيق . ولكن إبان هذه القرون كان ثقل السلطة قويا ، وجرى تقبل فروض مسبقة معينة ومصطلحات عامة للغاية ، حتى إن المرء لا يستطيع أن يجد أى صياغات متباينة تباينا حادا ونظريات أصيلة تبتعد حقا عن الآراء المنحدرة من القديم الكلاسيكى .

ويجب أن نقرّ صراحة بأن تاريخ النقد الأدبى هو موضوع له اهتمام الموروث الخاص ، حتى بدون علاقة مع تاريخ ممارسة الكتابة . إنه - بكل بساطة - فرع من تاريخ الأفكار التى هى ليست إلا على علاقة واهية مع الأدب الفعلى المنتج فى ذلك الوقت . وما لاشك فيه أنه يمكن للمرء أن يظهر تأثير النظرية على التطبيق ، كما يمكنه أن يظهر بدرجة بسيطة تأثير التطبيق على النظرية ، وهذه المسألة مسألة جديدة وصعبة ، ولا يجب حلها بالتاريخ الداخلى للنقد . وسوف ننطلق فى الأغلب بافتراض أن العلاقة بين النظرية والتطبيق غير مباشرة للغاية ، وأنا نستطيع أن نتجاهل هذا من أجل أغراضنا التى هى - قبل كل شيء - موجهة أساسا نحو فهم الأفكار . وبطبيعة الحال لا ننكر أن هذه الأفكار يجب أن تنطبق على الأدب الفعلى . وواضح أننا سوف نواجهها بالمعايير العامة للأعمال الأدبية ، ومن ثم نواجهها بنظرية الأدب التى لدينا . إضافة إلى ذلك ، فإن هذا إجراء مختلف عن تناول مثل هذه المسائل التاريخية من ذلك مدى تأثير مذهب (فن التصوير ، الشعر) فى كتابة الشعر الوصفى بالفعل ، وإلى أى مدى تسببت الملحمة الكلاسيكية الجديدة فى فشل الملاحم التى كتبت فى ذلك الوقت ، وإلى أى مدى تصف معتقدات جماعة « العاصفة

والاجتياح « (٢٢) الألمانية طبيعة الشعر الذى كتبه جوته الشاب . إنها مسألة جديدة ، كان عليها أن تستخدم بديهية مختلفة تماما ؛ إذا ما بحثنا ما إذا كان الشاعر الإنجليزي وردزورث قد كتب بالفعل شعرا بلغة الناس الشائعة . ولا يحتاج مؤرخ النقد إلا إلى أن يتساءل عما له معنى ، وماهية النص ، والخلفية ، والتأثير على النقاد الآخرين لهذا التاريخ . والشعر العيني المحسوس الذى كتبه النقاد سوف نخرجه من حسابنا ، لأن الدراسة الفعلية لتأثير النقد على الشعر - والعكس بالعكس - ستلغى وحدة موضوعنا واستمرارته وتطوره المستقل ، وستجعل تاريخ النقد ينحلّ إلى تاريخ للأدب نفسه .

(٣)

وهناك مشكلة أخرى معقدة للغاية يجب استبعادها إذا أردنا أن نحفظ بتركيز حاد على النظرية والآراء النقدية ، هى التفسير التعليلى للتغيرات التى سنصفها . فالتفسير التعليلى بمعناه الاقصى مستحيل فى أمور العقل : فالعلة والمعلول غير متكافئين ، ومعلول العلل الخاصة لا يمكن التنبؤ به . وكل التفسير التعليلى يفضى إلى تراجع لامتناه ، العودة إلى أصول العالم . ويجانب هذا يجب - على الأقل - أن نلقى نظرة على نوع الأسئلة المطروحة والاجوبة المقترحة . ويجب على أن أيّن أن هناك منطقاً داخلياً فى تطور

(٢٢) ترجم الدكتور مجدى وهبة التعبير الألمانى على أنه « العاصفة والقهر » ، كما ترجم المصطلح الدكتور محمد مصفر فى ترجمته لكتاب رونيه ووليك « مفاهيم نقدية » العصف والشدّة . وترجمت الدكتورة فاطمة موسى للمصطلح على أنه العاصفة والقصف ؛ ولا كانت هذه الجماعة تدعو إلى حرية التعبير بانفجار عاصف ، وترفض القيود الكلاسيكية للفن ، وكانت حركة أدبية ثورية ، فمثلت ترجمة المصطلح بالعاصفة والاجتياح (المترجم) .

الأفكار : إن هناك جدلاً للمفاهيم . والفكرة من الأفكار يمكن دفعها بسهولة إلى أقصى أبعادها أو تحويلها إلى ضدها . ورد الفعل ضد التسق النقدي السابق أو السائد هو القوة الدافعة الأكثر شيوعاً في تاريخ الأفكار ، على الرغم من أننا لا نستطيع أن نتنبأ في أى اتجاه سيتخذ رد الفعل ، أو أن نحكى لماذا يجب أن يظهر في زمن بعينه . وعلى الإنسان أن يترك شيئاً لمبادرة الفرد وحظ الإنسان الموهوب الذى يكرس فكره لمسألة معينة في زمن محدد .

إن الناقد الفرد سوف يتحرك بتاريخه الشخصى : تربيته ومطالب حرفته ومقتضيات جمهوره . ويبحث مثل هذه الأسباب السيكولوجية من شأنه أن يفضى بنا إلى السيرة والتنوع الشامل للتواريخ الشخصية ، ولن يحدث إلا بين الحين والحين أن نتمكن من الإشارة إلى مثل هذه الدوافع الممكنة للأوضاع النقدية .

إن النقد هو جزء من تاريخ الثقافة بصفة عامة ، وهو قائم في سياق تاريخى واجتماعى . وواضح أن النقد يتأثر بالتغيرات العامة للمناخ الثقافى وتاريخ الأفكار ، بل يتأثر بالفلسفات المحددة من أنها قد لا تكون قد طرحت هى نفسها علم جمال نسقى . وسوف نضع فى اعتبارنا دائماً هذه الوشائج الأصولية ، والعقلانية الديكارتية والتجريبية عند جون لوك الفيلسوف الإنجليزى ، والمثالية عند ليبنتز الفيلسوف الألمانى قد تركت تأثيرها على النقد فى ثلاث أمم رئيسية ، ويبدو أنها ترقى - إلى حد كبير - إلى الفروق بين النقد الفرنسى والنقد الإنجليزى والنقد الألمانى . ولقد قيل إن ظهور النقد الرومانى بتركيزه على عضونة العمل الفنى يرجع إلى تحول فى الاهتمامات ، من الفيزياء إلى

البيولوجيا ، ومن نيوتن إلى لينيه (٣٣) أو بونيه (٣٤) . وهناك تحول مماثل يمكن ملاحظته في النظرية السياسية ، فالقانون الطبيعي تخلى عنه بيرك (٣٥) وأتباعه الألمان لصالح الدولة القومية العضوانية . إلا أن تتبع هذه المسائل بالتفصيل سوف يقضى بنا بعيدا تماما إلى تاريخ الفكر والعلم .

والتأثير الخاص للعلل الاجتماعية والتاريخية العامة على النقد أصعب في التقاطه وأشق في وصفه . ويمكن للإنسان - يقينا - أن يلاحظ تأثير الجمهور القاري المتسع حتى على أشكال النقد ، ففي القرن السابع عشر نجد أن البحث الرسمي وفن الشعر يُكتبان باللغة اللاتينية ، وأصبح هذا معيارا مُقتنا ، بينما في القرن الثامن عشر حل محلها المقال المكتوب باللغة العامية والشكل الأكثر حرية حتى في الأبحاث الرسمية . والمصطلح الذي يتم تعلمه على نحو أقل صفاء يظهر فيه أن النقد قد استجاب إلى جمهور أوسع من جمهور الطلبة في المكتبة أو حجرة الدرس . والدوريات النقدية التي كانت حتى في بدايات القرن الثامن عشر تكاد أن تكون كلها وسائل إعلامية تلخيصية ، تصف - أساسا - الكتب التعليمية ، وقد تغيرت ببطء ، ونحوحت إلى آراء نقدية للأدب الحديثة .

(٣٣) كارل فون لينيه (١٧٠٧ - ١٧٧٨) ، عالم تفويض سويدي ، وهو أب علم التشريح النسقي الحديث (المترجم) .

(٣٤) هن ماير أبرامز تماثلات طرازية في لغات النقد ، مجلة جامعة تورنتو الفصلية ، العدد ١٨ (٢٩٤٩) ص

٣١٢ - ٣٢٧ (المؤلف) .

وشارل بونيه (١٧٢٠ - ١٧٩٣) : عالم طبيعي وفيلسوف سويسري ، مؤلف كتاب « مقال في علم النفس »

(١٧٥٤) و « نظريات في الأجسام العضوية » (١٧٦١) و « تاملات في الطبيعة » (١٧٦٤) (المترجم) .

(٣٥) ادmond بيرك (١٧٢٩ - ١٧٩٧) سياسي وفيلسوف سياسي بريطاني محافظ للغاية . من مؤلفاته : « أفكار

عن عدة أشكال السخط العالي » (١٧٧٠) وقد ندد بالثورة الفرنسية في كتابه « تاملات في الثورة في فرنسا » (١٧٩٠)

وله في علم الجمال « بحث فلسفي في أصل أفكارنا عن الجليل والجعل » (١٧٥٧) (المترجم) .

ومع هذا يبدو أن الأمر الأكثر صعوبة قائم فى ربط الحقائق الخاصة بالتغيرات الاجتماعية أو التاريخية الخاصة . والفكرة التى تذهب إلى أن انهيار الكلاسيكية الجديدة لها صلة ما بظهور الطبقات الوسطى لن تصمد إزاء إنعام النظر الدقيق . لقد كان معظم المدافعين عن الكلاسيكية الجديدة من رجال الدين والمدرسين ، ورجال من الطبقات الوسطى مستقلين نسبيا . ويستوقفنا أن الدكتور جونسون وجوتشد ولاهارب هم من الطبقة الوسطى على نحو فريد . ويبدو أن النزعة العاطفية المتنامية هى معلم من معالم البورجوازية بصفة خاصة ، عندما نفكر فى التقابل بين أناس من أمثال إيرل أوف تشسترفيلد ^(٢٦) وريتشاردسون ^(٢٧) ، ومع هذا كان الأديب الفرنسى شاتو بريان والشاعر الإنجليزى بايرون أرسقراطيين ، لعبا دورا حاسما فى نشر النزعة العاطفية الرومانسية . وإن الوشائج والالتصاقات الاجتماعية الدقيقة تحتاج إلى مزيد من الدراسة ، ولا يمكن اللجوء إليها إلا عندما تقتضيها الظروف . والأكثر من هذا وضوحا تأثير الأحداث التاريخية ، مثل الثورة الفرنسية أو هزيمة نابليون ، فقد حمل المهاجرون الفرنسيون فى إنجلترا وألمانيا أفكارا جديدة إلى فرنسا . وتزامن سقوط الإمبراطورية الفرنسية مع تدهور مكانة الذوق الفرنسى .

(٢٦) فليب تشستر فيلد (١٦٩٤ - ١٧٧٢) : دبلوماسى وسياسى وأديب وكاتب إنجليزى ، واشتهر بمؤلفه «طبائع الأشخاص البارزين» (١٧٧٧ ، ١٧٧٨) (المترجم) .

(٢٧) سمويل ريتشاردسون (١٦٨٩ - ١٧٦١) : روائى إنجليزى اشتهر بروايته «كلاريسا أو تاريخ سيدة شابة» (١٧٤٧ - ١٧٤٨) (المترجم) .

وترتبط الفروق بين أشكال التراث القومى فى النقد الأدبى - على نحو واضح - بالمؤسسات والاحداث السياسية والتاريخية . وليس من قبيل الخيال أن نرى ارتباطا بين الملكية الفرنسية والعقيدة الكلاسيكية الجديدة . ومن المؤكد وجود شيء ما وجيه فى رأى القائل إن المقاومة الإنجليزية للنسق الفرنسى قامت على دوافع وطنية ، على الأقل فى جانب منها ، وإذا لم ندفع المقارنة بعيدا فإنه يمكن القول إن التراث السياسى الإنجليزى الذى احتفظ بقدر من الذاتية المحلية حتى فى ظل حكم أسرة ستوارت (٢٨) ، كان يفضل تناولا غير نسقى وغير قطعى فى النقد الأدبى . والأدب الإنجليزى لا يكاد يكون أدبا ملوكيا ، وكان أيضا أقل ارتباطا بالحضرة ، وأقل مركزية عن الأدب الفرنسى . وما يسمى ما قبل الرومانسية يبدو أنه فى الأغلب ذوق أناس يعيشون فى الريف أو جاءوا منه . والعدد الكبير من رجال الدين أو أبناء رجال الدين الذين عاشوا فى الأغلب فى فناء الكنائس هو أمر يمكن الإيحاء به على أنه سبب ظهور مدرسة « المقابر » (٢٩) .

ولقد كان الموقف فى ألمانيا مشابها إلى حد ما للموقف فى إنجلترا ، كان هناك نفس الشعور الوطنى الموجه ضد فرنسا ، الذى تزايد زيادة حادة إبان حرب السنوات السبع (٣٠) . وكان هذا الشعور موجها أيضا ضد القوى الحاكمة

(٢٨) الأسيرة الحاكمة فى اسكتلندا من ١٣٧١ إلى ١٧١٤ ، وإنجلترا من ١٦٠٢ إلى ١٧١٤ (المترجم) .

(٢٩) عن هيريت شويفر : البروتستانتية والأدب ، ليزيج ، ١٩٢٢ (المؤلف) .

ومدرسة المقابر هى المدرسة التى حلكت الأديبين الإنجليزيين : روبرت باير وإدوارد يونج ، كما ظهر مصطلح شعراء المقابر فى القرن الثامن عشر . استلهموا المقابر وتمثل الموت . (المترجم) .

(٣٠) بين ١٧٥٦ و ١٧٦٣ ، وقد نشبت الحرب بين بروسيا وإنجلترا وهانوفر من جهة ، وفرنسا والنمسا وبروسيا وأسبانيا من جهة أخرى . (المترجم) .

الالمانية ، التي تأخذ بالدوق الفرنسي ، وخاصة الملك فريدريك الأكبر الذي كان طموحه هو أن يصبح شاعرا فرنسيا ، وقد أسس أكاديمية برلين ، وجعل رئيسها فرنسيا ، وجعل عددا كبيرا من أعضائها من الفرنسيين ، وآلف الكتيّب الحافل بالآراء والتشهير ضد الأدب الألماني في عصره^(٣١) . ويبدو أنه ليس من قبيل الصدف أن الحركة المناهضة لفرنسا بدأت في سويسرا ، التي تمسكت بتراتها المحلي بأقوى ما يكون ، واحتفظت بعلاقات مع الإنجليز والإيطاليين . وهناك رجال من أمثال هامان^(٣٢) وهردر^(٣٣) وجرستبرك^(٣٤) قد جاءوا من المناطق النائية للعالم الناطق بالالمانية ، ويصفه خاصة من شرق بروسيا وشلزفيج . ويرتبط رد الفعل ضد التنوير ومحاولة إحياء أشكال التراث الألماني القديمة في الأدب بالدفاع عن الإمبراطورية الرومانية المقدسة ومؤسساتها وأشكال تراثها المحلية ضد التيارات الصاعدة في الحكم المطلق المستنير . زيادة على ذلك ، فإن هناك التراث الديني المحلي لترعة التقوى^(٣٥) . ولقد زادت الثورة الفرنسية والفتوحات النابوليونية من رد فعل النزعة الوطنية القومية الالمانية ، وأنعكس هذا في النزعة الوطنية العنيفة في النقد الأدبي^(٣٦) . غير أن كل هذه

(٣١) عن الأدب الألماني ، برلين ، ١٧٨٠ .

(٣٢) جورج هامان (١٧٣٠ - ١٧٨٨) : فيلسوف ألماني لم يرض عن العقلانية . وضاق نرجا بالثقافة (المترجم) .

(٣٣) جوهان جوتفريد فون هردر (١٧٤٨ - ١٨٠٣) : فيلسوف ولاهوتي ألماني ساهم في تأسيس الرومانسية (المترجم) .

(٣٤) فريخ فلهلم فون جرستبرك (١٧٣٧ - ١٨٢٢) : شاعر وثاق ألماني . وكتب التراجميات (المترجم) .

(٣٥) حركة قامت في الجيل الروحي بين اقتناع ملرتن لوثر في ألمانيا إبان القرن السابع عشر بتركز على العبادة والأفراط في التقوى بدل اللاهوت القطعي . وهذه النزعة استمرت أكثر من ٢٠٠ سنة . (المترجم) .

(٣٦) توجد اقتراحات وإحصاءات طيبة حول هذه النقطة في كتاب كارل أنطوني : الصراع ضد العقل ،

فلورنسا ، ١٩١٢ .

المسائل تفضى - على نحو متزايد فى العمق - إلى التاريخ العام . ويبدو أنه من المستحيل عزل علة واحدة لهذه التغيرات ، أو التمييز دائما بوضوح بين العلة والمعلول وتحديد ما الذى جاء فى الأول : الدجاجة أم البيضة . علينا أن نركز على الوصف والتحليل ونقد الأفكار والآراء ، بل ستكون هناك مواجهة دائما مع المسائل غير المحلولة من الأولوية والعلاقات المتشابكة التى يميزها الكم الهائل الشامل للمادة المطبوعة ، والتى تحدتها مقتضيات الرفض والانتقاء . ونحن لا نستطيع أن نأمل السيطرة على الموضوع إلا بالبقاء الواعى للمنهج ورفض الدخول فى المشكلات المترابطة حولنا والاختيار المكثف للمؤلفين العظام والاقطار المحورية . ولقد استخدمت - جزئيا - المنهج الذى يسمونه اليوم « تاريخ الأفكار » ، وهو تتبع المفاهيم الرئيسية أو ما يسميه أ . أو . لفجوى (٣٧) « الأفكار - الوحدات » عبر النصوص المتنوعة ، لكننى اخترت أن أربط هذا بمنهج أكثر تراثية خاصة بالوصف والتقييم لأفكار الكتاب العظام . وبما لاشك فيه أن « تاريخ الأفكار » الخالص يطرح بعض المزايا التى قد سبقت بها . ولقد خلصت فى التجريب مع أشكال التناول المتنوعة لموضوعى إلى أن تاريخ المصطلحات والأفكار النقدية هو فى عديد من الأمثلة لم يتقدم بما فيه الكفاية لإعطاء مدى كامل « لتاريخ الأفكار » ، وإن الفضيلة الكبرى لذلك المنهج وهى السهولة فى تتبع النتائج الجملية والتحويلات فى المعنى التى تسمع به هى انطلاق بعد أكبر من العوائق التى فيه . إن « تاريخ الأفكار » الخالص لم يشجع أى فهم شامل لأنساق النظريات الفردية التى تتجمع بشكل مفكك أحيانا ، والتى تكون - أحيانا أخرى - متناقضة ، وأى تطور للفردية

(٣٧) آرثر أو . لوفجوى (١٨٧٣ - ١٩٦٢) : فيلسوف ومؤرخ الأفكار أمريكى . قد طرح منهاجا لتتبع الأفكار عبر

والشخصية ، والموقف الخاص وحساسية الناقد العظيم (وأنا لا أتحدث هنا عن خصوصيته المتعلقة بسيرته) . ولقد استخدمت منهج « تاريخ الأفكار » بين الحين والحين وقلما يبدو أنه يفيد على نحو أفضل ، مع حشد معين من المواد غير الفردية . ولكن حتى فى هذه المحاولات كنت أميل - بحرية - إلى عرض النصوص المفردة ، كما كنت أميل إلى تشخيص النتائج النقدية الكلية . وخلال هذا التاريخ لم أرغب - فحسب - فى أن أنقل انطبعا عن تطور الأفكار النقدية الحديثة وتطور نظرتنا النقدية الخاصة ، بل كنت أرغب أيضا فى أن أنقل ثراء وتنوع وجاذبية بعض أعظم العقول فى التاريخ الأدبى ، التى تعمل انطلاقا من مواقف متنوعة نحو هدف عام : فهم الأدب ، والحكم عليه .

المصادر والمراجع

The only book covering our topic is still George Saintsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*, 3 vols. Edinburgh, 1900-04.

Histories of aesthetics overlap with much of what is discussed here. Those based on independent research are :

Rudolf Zimmermann, *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*, Vienne, 1858. Herbartian in outlook, confined virtually to classical and German authors, a lucid, solid book.

Max Schasler, *Kritische Geschichte der Aesthetik*, 2 vols. Berlin, 1872. Hegelian in outlook, compilatory.

Marcelino Menéndez pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, 5 vols. 1883-91. Best used in revised ed. Santander, 1946. Misleadingly entitled, since Vols. 4 and 5 are devoted to French, German, and English developments in our period. The book covers much criticism and literary history, is mainly descriptive, its outlook Catholic and vaguely romantic. In spite of its wealth of information it is a disappointing, diffuse compilation.

Bernard bosanquet, *A History of Aesthetic*, London, 1892 ; recent reprint 1949. Hegelian in outlook, very limited in the number of texts and problems considered, but well focused and penetrating in its analysis.

Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale*, Bari, 1902; 8th ed. 1945. Contains a history of aesthetics which, while narrowly focused on precursors of Croce's views, is still the best in existence. English translation by Douglas Ainslie as *Aesthetic*, London,

1909. The historical part is translated is full only in 2d ed. 1922.

K. Gilbert and H. Kuhn, *A History of Esthetics*, New York, 1939' new ed. Bloomington, Ind., 1953. The most recent book: well informed but unclear in its assumptions and poor in analysis of ideas.

النقد وعلم الجمال في القرن الثامن عشر

H. von Stein, *Die Entstehung der neueren Aesthetik*, Stuttgart, 1886. Still instructive, though rather elementary.

Alfred Bäumler, *Kants Kritik der Urteilskraft: Ihre Geschichte und*

Systematik, Vol. I, Halle, 1923. The title conceals a general history of 18th-century aesthetics, its key terms, etc., in France, England, and Germany leading up to Kant. Excellent, though doctrinaire.

Wladyslaw Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme. Etude sur l'esthétique et les esthéticiens du xviii^e siècle*, Cracow, 1925. Diffuse but instructive. Much on Diderot.

Ernst Cassirer, *Die philosophie der Aufklärung*, Tübingen, 1932' Eng. trans. *The philosophy of the Enlightenment*, Princeton, 1951. Contains a brilliant final chapter, "Die Grundprobleme der Aesthetik".

Benedetto Croce, "Iniziazione all'estetica del settecento," in *Ultimi saggi*, Bari, 1934; 2d ed. Bari, 1948. An important, penetrating essay.

(١)

الكلاسيكية الجديدة والتيارات الجديدة في العصر

يمكن الدفاع عن النقد الكلاسيكي الجديد اليوم إذا ما أعدنا تفسير مصطلحاته ، وإن كان سيبدو من الغباء الآن نعترف بوجود تجاوزات متحلقة ، والتي يمكن أن يفضى إليها ضيق أفق التجربة الأدبية التي تأسس عليها على نحو حتمي . ولا يمكن إحياء النقد الكلاسيكي على نحو شامل ، لأنه لا يمكن أن يتمشى ببراءة مع تنوع الأدب الحديث وقيمه ومشكلاته المتعددة ؛ فالمعتقد الكلاسيكي الجديد ليس لديه أى مصطلح ، وأى إطار صالح للمشكلات . ولكن من الناحية الأساسية ، فإن هدف الكلاسيكية الجديدة هو هدف صحيح وحق ، فقد حاولت أن تكتشف المبادئ أو « القوانين » أو « القواعد » الخاصة بالأدب والإبداع الأدبي ونظم العمل الأدبي واستجابة القارئ . وإن إنكار ضرورة مثل هذه المحاولة إنما يفضى إلى مجرد النزعة الشكية ، وإلى الفوضى وأخيرا إلى العقم النظرى الكلى . ففى بعض الأقوال المنترفة عند النقاد الانطباعيين الذين يعتقدون أن النقد هو « مخامرة النفس بين الروائع »^(١) ، أو فى نظريات النسبية النقدية الشاملة التى لا تفترض مثالا متفردا للأدب ، بل تفترض أمثلة متفردة له ، فإننا نقتررب بهذا - بشكل محفوف بالمخاطر - من حطام نقدى كامل . ونادرا ما يعترف النقد الكلاسيكي الجديد بهذه المخاطر . إنه يفترض سيكولوجية ثابتة للطبيعة الإنسانية ، ومجموعة أساسية من المعايير فى الأعمال نفسها ، واتساقا يعمل من حساسية وذكاء إنسانيين ، مما يسمح لنا بالتوصل إلى نتائج تصدق على كل الفن ، وعلى كل الأدب . وهذه القوانين ليست مستمدة - ببساطة - من أرسطو أو القدماء الآخرين ، كما يفترض التصوير الساخر والقديم للكلاسيكية الجديدة بسبب التبجيل لسلطانها

(١) لنتاول فرانس : تصدير « الحياة الأدبية » الطلة الأولى . باريس . ١٨٨٨ .

كسلطة . ونحن لا نستطيع أن نؤول تاريخ النقد على أنه مجرد تمرد ضد مثل هذه السلطة ، ونسمى أى إنكار لها « رومانسيا » . وليس هناك شك فى وجود أرسطيين أصحاب عقلية أدبية شديدة بين نقاد عصر التنوير الإيطالى وبين الفرنسيين فى القرن السابع عشر . ولكن حتى معظم الأرسطيين المتعصبين يتدبرون أمورهم للتوفيق بين تبجيلهم لأرسطو وعبادة العقل . ويتمتع توماس ريمر^(٢) بدقة كبيرة ، بأنه أشد النقاد الكلاسيكيين الجدد الإنجليز صرامة . ولأنه هاجم - على نحو يعوزه الخيال - مسرحية (عطيل) لشكسبير بقسوة ، اعتبره الناقد ماكولى « أسوأ ناقد وُجد على الإطلاق » ، ولكن حتى ريمر ، فإنه يقول إن قوانين الأدب ، أى القواعد - كما يسميها - قائمة على العقل والتجربة : « إن ماكتبه أرسطو عن هذا الموضوع ليس من إملاء إرادته القطعية الجارمة أو استنباطات جافة من ميثافيزيقاء ، بل كان الشعراء هم أساتذته ، وقد ردّ ممارساتهم إلى مبادئ . والشعراء المحدثون لم يستسلموا - بشكل أهمى - لهله الممارسة عند القدماء ، ولم تكن هى الأسباب المقدمة والواضحة مثل أى عرض فى الرياضة »^(٣) . ولقد اقتبس الشاعر الإنجليزى دريدن من راين بترجمة ريمر مستحسنًا : إن القواعد « قد تأسست على الحسن الرائع والعقل الصادق ، لا على السلطة : وعلى الرغم من تقديم أرسطو وهوراس ، فإنه لا يجب على أى إنسان أن يجادل فى أن ما كتباه حقيقى ، لأنهما كتباه »^(٤) . ولقد كرّر

(٢) توماس ريمر (١٦٤٣ - ١٧١٣) : ناقد إنجليزى من النقاد الكلاسيكيين الجدد أدخل مبادئ النقد الكلاسيكى الجديد من فرنسا إلى إنجلترا بترجمة كتاب راين « تملات فى فن الشعر لأرسطو » (١٦٧٤) (المترجم)

(٣) ج ١٠ . سبنجارن : « مقالات نقدية عن القرن السابع عشر » ، المجلد الثانى ، ١٦٤ - ١٦٥ .

(٤) « مقالات » بإشراف و . ب . كز (أكسفورد ، ١٩٢٦) ، المجلد الأول ، ص ٢٢٨ - ٩ .

دنيس^(٥) هذا على نحو محكم تماما : « إن قواعد أرسطو ليست إلا الطبيعية والحس الرابع ، وقد تم ردهما إلى منهج » . وتكرر عدوه ألكسندر بوب - على نحو جدير بالتذكير : « تلك القواعد المكتشفة قديما ليست مخترعة فهي لا تزال الطبيعة ، لكن الطبيعة في إطار المنهج »^(٦) ويكاد يكون كل النقاد الكلاسيكيين الجدد قد حاولوا أن يصيغوا نظرية للأدب تشرح وظيفته وطبيعة السيرة الإبداعية والطرق التي يتم فيها بناء العمل الأدبي . إنهم ليسوا سلطويين ، بل عقلانيين .

غير أن مصطلح « العقلاني » مضلل ، إذا ما جرى تفسيره على أنه يعني أن النقد الكلاسيكي الجديد يتصور النقد على أنه بناء من العقل الواعي إلى حد استبعاد الشعور والتخيل ، بل وحتى اللاشعور . إن نظرية الأدب هي موضوع العقل الواعي ، لكن ما من ناقد محترم يقول إن الإبداع الفني نفسه ليس سوى سيرة عقلانية مدركة . وإن مصطلحات « العبقرية » و « الإلهام » و « الشاعر المنتهي » و « الجنون الشعري » هي المخزون في تجارة فن الشعر في عصر النهضة ، وحتى أشد النقاد صرامة من النوع الأشد شكلية ، لم يتورعوا إطلاقا عن أن يقولوا إن الشعراء يحتاجون إلى « الإلهام » و « التخيل » و « الابتكار » ، وهذا المصطلح الأخير هو مصطلح يغطي الكثير مما سمّاه النقد المتأخر التخيل الإبداعي . وهم يؤمنون بنظرية عقلانية عن الشعر ، ولكن ليس أن الشعر عقلاني بتمامه . ولكن - بطبيعة الحال - لم يؤمنوا بأن الشعر هو

(٥) جون دنيس (١٦٥٧ - ١٧٣٤) : ناقد إنجليزي مؤلف مسرحية شهيرة هي « ريتاردو أرميدا » . وهو يعرف بأعماله النقدية ، ومنها « أسس النقد في الشعر » (١٧٠٤) و « مقال عن العبقرية في كتابات شكسبير » (١٧١٢) (المتوجم) .

(٦) « الناقد المتجرد » ، (١٦٩٣) ، في « الأعمال النقدية » بإشراف إ . ن . هوكس (بلتيمور ، ١٩٣٩) ص ٣٩

وألكسندر بوب « مقال عن النقد » المجلد الأول ، البيتان ٨٨ و ٨٩ .

مجرد سيرورة لما تحت الشعور ، شىء أشبه بتغريد طائر على شجرة أو كتابة آلية . وهم يركزون - باستمرار - على مساهمة الحكم والتمييز والتصميم فى تأليف الشعر . والتخيل يحتاج إلى دليل العقل وكبح جماحه . وكما يقول لنا ألكسندر بوب عن بجاجوس (٧) :

« الفرس المجنح مثل الحصان الكريم يظهر أقصى همته الحقيقية عندما تختبر عدوه » (٨) .

وأيضاً ، فى استجابة القارئ ، كان التأكيد على « ذوقه » ، كما كان يسمى فى القرن السابع عشر ، وهو عنصر عقلى ومشارك فى الحكم . إن الذوق المدرب ، ذوق أولئك الذين لديهم الخبرة والمعرفة ، ذوق القارئ المثالى المطلع المثقف ، كان هو المتخذ معياراً .

إن المفهوم المحورى للنظرية الكلاسيكية الجديدة فى الأدب هو « محاكاة الطبيعة » ، والحدان كلاهما - فى هذه العبارة - معرضان اليوم لسوء فهم كبير . إن « المحاكاة » الأرسطية لا تعنى بطبيعة الحال النسخ ، لا تعنى النزعة الطبيعية الفوتوغرافية ، بل تعنى بالأحرى التمثيل . إن كل ما يقوله المصطلح إن الشاعر يطرح شيئاً : ليس هو الطبيعة نفسها ، بل يقصد أن يمثلها . كما أن مصطلح « الطبيعة » لا يعنى « الطبيعة الميتة » - طبيعة صامتة أو منظر خارجى - على نحو ما تُستخدم اليوم كثيراً ، بل المقصود به الواقع بصفة عامة ، وخاصة الطبيعة الإنسانية . وهذا الافتراض المحورى يلقي كل التأكيد على الجانب

(٧) هو فى الأساطير اليونانية حصان مجنح ، أتيتق من دم سدوزا بعد أن قطع بريسوس رأسها ، وبجاء ذهبى يكبح الجراح كهدية من الزهرة أثينا أمكن الإمسك بالحصان بجاجوس (المترجم) .

(٨) المصدر السابق . البيتان ٨٦ ، ٨٧ .

المرجعى للعمل الفنى . إن الشاعر لا ينظر أساسا فى قلبه ، ويعبر عن نفسه أو حالته أو يكتب سيرة حياته واعترافاته الكبيرة . كما أن الشاعر ليس عرّافا صوفيا « ينظر فى حياة الأشياء » ، ويرتفع إلى ما وراء الواقع إلى مطلق مفارق نوعا ما ، والذي يعد الشعر بالنسبة له مجرد رمز أو علامة ، بل بالأحرى يعيد الشاعر إنتاج الواقع عن طريق فنه .

ولكن ما المقصود بالضبط بكلمة الطبيعة فى النظرية الكلاسيكية الجديدة ؟ إن المصطلح يعنى أشياء مختلفة جدا بالنسبة لمختلف الناس . فمحاكاة الطبيعة كثيرا ما فُهمت على أنها تعنى الواقعية . والنظرية الكلاسيكية فى فن التصوير بصفة خاصة - بقصصها عن الطيور التى تحاول أن تلتقط الكرر المرسوم - تعزى مفهوم الفن على أنه مضاعفة حرفية للواقع ، وحتى إنه خداع . ومنذ تعليق كاستلفترو^(٩) على كتاب « فن الشعر » لأرسطو (١٥٧٠) كانت الحجج الطبيعية هى التعزيز الرئيسى للوحدات الثلاث . وإنّ دويناك^(١٠) فى كتابه « ممارسة المسرح » (١٦٥٧) كان أشد النقاد اتّساقا عندما قال إن زمن الفعل يجب قصره على ثلاث ساعات ، وهو الزمن الفعلى للتمثيل . وقال آخرون إن الزمن هو اثنتا عشرة ساعة ، أو أربع وعشرون ساعة ، أو حتى مد الزمن إلى ثلاثين ساعة (كما عند كورنى ودريدن) . وبالمثل ، كان دويناك متسقا تماما بالنسبة لوحدة المكان : فالمكان لا يمكن تغييره ، فالصورة الواحدة (خشبة

(٩) لودفيكو كاستلفترو (حوالى ١٥٠٥ - ١٥٧١) : ناقد ومال لفة إيطالى . قد اضطر إلى أن يهرب من إيطاليا لاتهامه بالهرطقة (١٥٦١) من جراء نزاع ليدى مع الشاعر أنيالك كارو (المترجم) .

(١٠) اسمه الأسمى فرنسوا هذلين ، ويعرف باسم دويناك (١٦٠٤ - ١٦٧٦) : كاتيب مسرحى وناقد فرنسى ، وقد

كتب مقالات نقدية عن كورنى (المترجم) .

المرح) التى تظل على الحال نفسها لا يمكن أن تمثل شيئين مختلفين « (١١) .
 فلو كان النظارة فى أثينا ، ثم انتقل الفعل من أثينا إلى أسبرطة ، فماذا
 سيكون من شأن المتفرج المسكين ؟ هل يجب أن يطير مثل ساحرة عبر الهواء ؟
 أم يتخيل نفسه موجودا فى مكانين مختلفين فى الوقت نفسه ؟

وقد استُخدم أيضا مفهوم الرجحان لفرض المقاييس الطبيعية . والاستخدام
 الأدبى للمصطلح قائم أساسا على أرسطو ، الذى يَررّ « الرجحان » ضد مجرد
 الحدث الحقيقى التاريخى . لقد ميز أرسطو مراتب ثلاث للفعل : الواقعى ،
 والمحتمل ، والممكن أو الراجح . وقد قال إنه فى الشعر يفضل الراجح على
 المستحيل الممكن . ولنضرب مثلا حديثا : إن آريل (١٢) سيكون من الراجح
 المستحيل ، بينما الصدفة التى تحدث فى التمثيلية مثل الموت العارض سيكون من
 المستحيل الممكن . وكان مصطلح أرسطو تبريراً للتخيل ضد الواقع ، ولكن فى
 النقد الكلاسيكى الجديد (على الأقل فى جانب كبير منه) استُخدم المصطلح بالأحرى
 لقصر الفن على الواقع الشائع . وقد أفاد فى استبعاد العجيب والخارق . وكثيرا
 ما جرى السماح بالأساطير القديمة ، لا لشيء سوى أن القدماء كانوا يعتقدون أنها
 حقيقية . وهكذا فإن معايير الرجحان بمعناه الحرفى والإخلاص للحياة كانت ذائعة .
 وعلى سبيل المثال ، فإن ريمر فى هجومه على مسرحية « عطيل » كان يضحك
 عندما يجد أن « المرأة لا تفقد على الإطلاق لسانها حتى بعد خنقها » (١٣) .

(١١) ممارسة المسرح ، إشراف بيير مارتينو (الجزائر ، ١٩٢٧) ص ١٠٠ .

(١٢) هوفى مسرحية (العاصفة) لشكسبير روح ، ويفضل السحر تم أسره فى متغيرة مشقوقة ، ثم أطلق
 سراحه بروسبرو ، واستغفمه لتحقيق أغراضه (المترجم) .

(١٣) سبنجارين ، المجلد الثانى ، ص ٢٥١ .

غير أن هذا التفسير لـ « محاكاة الطبيعة » على أنها نزعة طبيعية أو نسخ لم يكن سوى تيار واحد في النقد الكلاسيكي الجديد . فغالباً ما فهمت « الطبيعة » على أنها تعنى - بالأحرى - « الطبيعة العامة » ، مبادئ الطبيعة ونظامها . ويمكن أن يكون هذا أيضاً ما هو مغطى ، أى ذلك الذى يشخص أنواع الإنسان على نحو ما هو عليه فى كل مكان وفى كل زمان ، وليس الطبيعة غير الإنسانية المتصورة على أنها متحررة من الظروف للحلية والعرضية الخالصة . ومن الناحية السلبية ، فإن هذه النظرة الخاصة بـ « الطبيعة العامة » تعنى استبعاد ما هو محلى وعينى وفردى خالص . إن المطالبة بما هو مغطى وكللى قائم فى أساس معتقد اللياقة والأدب والملاءمة . وإن الملاءمة تحظر تصوير المرعب والقيح ، الوضع والذنى . والأمر كما صاغه المنظر الفرنسى القديم لامسرديزير ^(١٤) . يقول إن الشاعر لا يجب أن يصف « ذنابة البخل ، وعار الانغماس فى الشهوات ، وحُلُكة الخيانة ، ورعب القسوة ، ورائحة المسغبة » ^(١٥) . إن الملاءمة بالنسبة لمبدأ هوراس تمتع إظهار الأحداث العنيفة على خشبة المسرح . وعلى « ميديا » ^(١٦) أن تقتل طفلها خارج المسرح ، كما يجب أن يُقتل « أجاممنون » ^(١٧) وراء المنظر . ويجب أن تحتفظ الشخصى العامة أو الأنماط

(١٤) هيبوليت لامسرديزير : ناقد فرنسى استشهد فى نقده بأرسطو والشعراء الكلاسيكيين وله كتاب « الشعرى » (١٦٣٩) (المترجم) .

(١٥) « الشعرى » (باريس ١٦٣٩) ص ٣٦٤ .

(١٦) فى الأساطير هى ابنة ملك كورنثوس . وقد اشتهرت بمهارتها فى فنون السحر . وقد ساعدت جاسون فى الحصول على جنة الصوف الذهبية ، وعندما خانتها بعد زواجه بها مع امرأة أخرى قتلت طفلها منه (المترجم) .

(١٧) قائد يونانى تولى ملك ميسينيا ، وبدر حملة ضد طروادة . وعندما عاد منها ألقته زوجته كلبتعلسترا فى وشميقها (المترجم) .

بسلوكها النمطى ولياقتها . إن على الملك أن يتصرف ويتكلم كملك ، وعلى البخيل أن يتصرف ويتكلم كبخيل . وكل ما فعله ريمر هو أنه يطبق آراء عصره عندما يندد بشكسبير ، بسبب إدخاله جنديا عاقا ماكرا هو إياجو ، لأن الجنود هم - من الناحية النمطية - أمناء ومستقيمون . وقد حظر لاسنردير ظهور « الألمان الخبيثاء والأسبان المترمتين والفرنسيين الأجلاف » على خشبة المسرح ، وإن كان قد أقر بأن مثل هؤلاء الأفراد قد يوجدون فى الحياة الواقعية ^(١٨) .

وواضح أن لمبدأ الكلية أو النمطية جانبين : إنه يستطيع أن يقصد ، بل هو يقصد بالفعل فى أفضل كتابات العصر استجابة شاملة ، مما يمكن أروع أعمال العصر من استيعابها فى أى مكان وفى كل مكان . وهذه الاستجابة لحكم المصور متضمنة فى المفهوم الكلى « للكلاسيكية » . وواضح أن المؤلف « الكلاسيكى » هو مؤلف يمكن أن يقف فى صف الكلاسيكيات القديمة ، بسبب استجابته المفترضة للملاءمة البعيدة بما يجاور الجمهور المباشر لعصره .

غير أن هذا التصور للفن على أنه محاكاة لطبيعة كلية ، يعنى أيضا شيئا محدودا ومُحدداً جداً . والمسألة سهلة للغاية ، فقد كان هناك افتراض يذهب إلى أن الناس فى كل مكان هم هم أنفسهم ، وأن نمط الإنسان لعصره هو النمط الحق والصادق للإنسانية . وتقتضى « الطبيعة الكلية » مطالب نوعية بالنسبة للمعالم الأخلاقية والسيكولوجية للشخص المعروضة ، وتقتضى ضمنا استبعاد كل ما لا يتطابق مع المثل الاجتماعية للعصر . وكانت « الطبيعة الكلية » فى الفن جزءاً من النسق الكلى للطبيعة ، الذى يفترض قانونا « طبيعيا » وحقوقا « طبيعية » ولاهوتا « طبيعيا » ، يقتضى نسقا من النظام الكونى

وسيكولوجية للإنسان ذات طابع رواقى ^(١٩) أساسا فى مبادئها العملية . ولم يدرك العصر إلا بمشقة شديدة أن إنسانه الكلى مقيد تقيدا وثيقا بموقف اجتماعى وتاريخى فريد . وعلى سبيل المثال لمجد الكاتب المسرحى الفرنسى راسين فى مقدمته لمسرحية « أفيجينيا » (١٦٧٥) يخذع نفسه بافتراض مبتذل ، يذهب إلى أن لمجاح مسرحياته المستمدة من هوميروس ويوريبيديس تثبت أن « الحسن المتار والعقل الحسن هما هما فى كل العصور » و « ذوق باريس مؤسس على نحو يتفق مع ذوق أثينا » (٢٠) .

إن مطالب الكلية والنمطية تحولت بسهولة إلى مطالب بصبع الأمور بصيغة مثالية . والطبيعة قد تعنى الطبيعة المثالية ، الطبيعة على نحو ما يجب أن تكون عليه ، والتي تحكمها المعايير الخلقية والجمالية . وعلى الفن أن يعرض الطبيعة الجميلة . ولا يعنى هذا فحسب انتقاء من تحسين الطبيعة ، بل يعنى أيضا انتقاء لإعلاء قدر الطبيعة . وقد اشتق هذا المفهوم من نظرية فى الفنون الجميلة : ففى النحت لا يجب عرض الجسم البشرى كما هو عادة ، بل كما يجب أن يكون على نحو مثالى . وقصة الفنان المصور رُكس ^(٢١) الذى جمع أجمل عذارى كروتونا ، لكى يرسم أجمل ساق من فتاة ، وأجمل يد من أخرى ،

(١٩) مذهب فلسفى يونانى أسسه زينون الرواقى يضع الأخلاق فى سياق فهم العالم ككل مع وجوه العقل على نحو سائد فى السلوك الإنسانى والكون المنظم تنظيما إلهيا . والرواقية تعنى اشتقاقا الرواق ، وكان هناك رواق مثلى فى أثينا يدرس فيه الرواقيون (المترجم) .

(٢٠) « المسرح الكامل » بلزوف م . رات (باريس ، ١٩٤٧) ص ٤٧٦ - ٤٧٧ .

(٢١) فنان يونانى فى القرن الخامس قبل الميلاد ، ولد برع فى التلوين والتعبير ، وكان دقيقا فى تصوير الطبيعة حتى إنه لما رسم هبات العنب أو الكرز انضمت العصافير من دقة رسمه فجاءت لتلتقط العبات (المترجم) .

وأجمل صدر أو فخذ من ثالثة ، وكان هذا هو المثال النموذجي للرأى الذى يذهب إلى أن إضفاء الطابع المثالى هو بكل بساطة انتقاء من الطبيعة (٢٢) . غير أن الآخرين رأوا أن معيار الانتقاء ليس مطروحا فى الطبيعة ، وأن الإنسان فى عملية « الاصطباغ بالصبغة المثالية » يفرض فكرته عن الجمال ، وأنه لا « يحاكى » بالفعل . والنتائج المترتبة على هذا الرأى والتى تدمر أى نظرية بسيطة للمحاكاة لم تحظ - على أى حال - إلا بإقرارها على نحو نادر ، أو بالأحرى جرى تجنبها على أساس فرضية تذهب إلى أن هناك هوية كاملة بين مثال الفنان والماهية الكلية الأبدية للأشياء . غير أن الاصطباغ بالصبغة المثالية يمكن أن يعنى استجابة للرؤية الداخلية للفنان . ويؤكد تيار فى جماليات الكلاسيكية الجديدة هذا « النموذج الباطنى » فى عقل الفنان . ولقد وجد هذا وشائجه الفلسفية فى تراث الأفلاطونية الجديدة . والنص النموذجي هو فقرة عند الفيلسوف أقلوطين ، تحكى عن الفنان اليونانى فيدياس أنه « لم يخلق الإله زيوس حسب رؤيته بمقتضى شيء مرئى ، بل صنعه على نحو ما يبدو به زيوس إذا ما أراد أن يكشف نفسه لاهيننا » (٢٣) . وهذا التصور الداخلى للفنان الذى يُفترض فيه أن يؤكد الواقع أحاط بنظريات الفن فى الفترة المتأخرة من عصر النهضة . ولقد ألهم هذا التصور ، فى إنجلترا ، سيدنى (٢٤) فى كتابه « دفاع عن الشعر » ، ومن خلال النظريات الإيطالية للجمال المثالى عاود هذا التصور الظهور من

(٢٢) ذكر هذا بلينى . التاريخ الطبيعى ٢٥ ، ٦٤ ، شيشرون : عن الابتكار ، الجزء الثانى ، القسم الأول ، ديونيسيوس هاليكارناسوس ، عن تكوين الكتابة البليغة ، ١٠ . ويمكننا أن نجد النصوص مجموعة فى كتاب ج . أوفريك .

(٢٣) « التساميات » ٨٠ ، ٨١ .

(٢٤) فيليب سبنلى (١٥٥٤ - ١٥٨٦) : شاعر ومؤلف إنجليزى كتب السونيتات . لم تظهر أعماله إلا أن حياته . وإن

كان له تأثير هائل على الذين أعجبوه (المترجم) .

خلال التأمل الفرنسى والإنجليزى فى القرن الثامن عشر ، وظل تيارا تحتيا هاما ،
وصاد مرة أخرى فى اليسان الجديد الذى أصدره فنكلمان ^(٢٥) ، فيما يتعلق
بالجمال المثالى .

وما هو مثالى - حتى لو حظى بتصوير أقل تمجيدا - كان عاملا مهما فى
كثير من النظرية الكلاسيكية الجديدة . ومن المؤكد أن البطل الملحمى له وظيفة
محددة بتقديم الصبغة الإنسانية المثالية ، وما هو رعى كان يجرى تبريره
باستمرار على أنه تمثيل للعصر الذهبى ، أى الطبيعة قبل السقوط والخطيئة .
ويمكن الدفاع عن الاصطباغ بالصبغة المثالية فى الفن من موقفين فلسفيين
متعارضين : من لاهوت يفترض انهيار الطبيعة ، ويعتبر - كما ذهب دنيس -
أن وظيفة الفن هى « استعادة النظام بعد التفسخات التى حاقّت بالطبيعة
الإنسانية من جراء السقوط والخطيئة » ^(٢٦) . أو قد يتدفق من ثقة طبيعية بقوة
الإنسان وإبداعيته فى تشكيل عالم آخر وأفضل على أساس التماثل ، بل ويكاد
يكون المتنافس مع الخلق الإلهى . وليس من قبيل الصدف أن إنسانا مثل
جيوردانو برونو ^(٢٧) مجّد العبقريّة وطرح الأجناس والأنواع والقواعد ، لأن
كل أمله قائم فى قوى الفنان بروّيته للأنكار ^(٢٨) .

(٢٥) جوهان يواقيم فنكلمان (١٧١٧ - ١٧٦٨) : مؤرّخ فن ألماني ، من مؤلفاته « تاريخ الفن القديم »
(١٧٦٤) (المترجم) .

(٢٦) « أسس اللذة فى الشعر » (١٧٠٤) فى « الأعمال النقدية » بإشراف | . ن . هوكز (بوليفيمور ، ١٩٣٩) .
المجلد الأول ، ص ٣٣٦ .

(٢٧) جيوردانو برونو (١٥٤٨ - ١٦٠٠) : فيلسوف إيطالى أراد أن يطويع بالارسطيّة ، وهو يؤمن بكون لامتناه
يعتوى هذا لامتناهيا من العوالم الملهولة ، وقد وحد بين المادة الخالدة وآله والطبيعة فى نزعة واحدة (المترجم) .

(٢٨) وخاصة « الاندفاع البطولى » فى (الحوار الأخلاقى) بإشراف ج . جنتيل (بارى ، ١٩٠٨) .

لقد كان مُعْتَقَدُ العدالة الشعرية أيضا صورة من المثل الأخلاقي .
 وواضح أن المصطلح منحدر من ريمر . غير أن المعتقد نفسه أكثر قِدَمًا ، فقد
 كان معروفًا لـ **سِكَلَجَر** ^(٢٩) و **سكودارى** ^(٣٠) و **كورنى** وآخرين . ولقد ناقشه
دنيس ^(٣١) . باستفاضة ولقد جرى افتراض أن كل شخصية يجب أن تكافأ
 وتعاقب في نهاية التمثيلية وفق استحقاقاتها . وكان مطلوبًا من الشاعر أن يقدم
 نظامًا للكون متحررا من الصدفة والجور ، ومن ثم أصبح مدافعا عن طرق الله
 للإنسان . وعلى أى حال كان هذا يعنى فى التطبيق أن نهاية التمثيلية هي
 توزيع الجوائز ، وهي صورة خيالية لحلم وردى ، صورة غير حقيقية .

ومن ثم كان مصطلح « محاكاة الطبيعة » مصطلحا يكاد يسمح بكل أنواع
 الفن : من الطبيعية الحرفية إلى أشد أشكالها صفاء ، والمصنوغ بالصبغة المثالية ،
 وكل المراحل المتوسطة بينهما . وما كان يجرى التوصية به بصفة خاصة لا
 يتوقف فحسب على ولع الناقد ، بل يتوقف أيضا على افتراض أن الأجناس
 المختلفة تقتضى أنواعا مختلفة من المحاكاة . وفى التطبيق النقدي لم يكن هناك
 إلا اهتمام ضئيل بالعلاقة بين الصورة والنموذج ، بين الفن والواقع ، ولا يكاد
 يوجد أى نقد « اجتماعي » بالمعنى الذى لدينا .

(٢٩) **يوليوس قيصر سكلجر** (١٤٨٤ - ١٥٥٨) : باحث إنسانى إيطالى علق على الكتاب الكلاسيكيين فى
 كتابه « فن الشعر » (١٥٦١) ، ونقل ما ظنه نظرية أرسطو من الوحدات الثلاث إلى كتاب المسرح الفرنسيين فى القرن
 السابع عشر (المترجم) .

(٣٠) **جورج دى سكودارى** (١٦٠١ - ١٦٦٧) : كاتب فرنسى ألف كتابا نقديا من كورنى (١٦٢٧) بعدة تمثيلات
 وخاصة الكوميديا التراجيدية « الحب الطاغى » (١٦٢٨) (المترجم) .

(٣١) من الفصل المثلثون « العدالة الشعرية » فى **كلاركس س . جرين** : « النظرية الكلاسيكية الجديدة للتراجيديا
 فى إنجلترا خلال القرن الثامن عشر » (كمبريدج ، ماس ، ١٩٢٤) ص ١٢٩ وما بعدها ، والملاحظات العديدة فى كتاب
ماكس كيرمل : « لسنج وأرسطو » (فرانكفورت ، ١٩٤٠) الصفحات ٩٥ ، ٢٠٦ ، ٢٧٩ ، ٢٩٥ .

فلذا توجهنا بانتباهنا إلى التعاليم الكلاسيكية الجديدة فيما يتعلق بنظم العمل الفنى ، فإنّ علينا أن نعتزف ببعض الإخفاق من أن النظرية الكلاسيكية الجديدة - فى معظمها - بها نظرة تعورها الدقة بالنسبة للعلاقة بين المحتوى والشكل . وعند أرسطو كان الطريق يشير إلى تصور عضوى للعمل الفنى . فقد تكلم أرسطو بوضوح عن « وحدة نظمية للأجزاء ، على نحو أنه إذا حل جزء منها محل الآخر أو تم استبعاده ، فإن الكل يتفكك ويضطرب » (٣٢) . غير أن هذه البصيرة بالنسبة لوحدة العمل الفنى لم يجر اكتسابها إطلاقاً إبان عصر النهضة ، وكانت الكلاسيكية الجديدة قانعة عادة بشائبة المحتوى والشكل . ومن جهة أخرى تحتوى نظريتها على شكلية من النوع الخارجى والأجوف ، ومن جهة ثالثة لا تستطيع أن تحرر نفسها من علو مقام الموضوع خارج العمل الفنى وفق معيار من المترلة والقيمة الخلقية . وهذان المعتقدان ليسا بالمتنافرين ، فهما بالأحرى جانباً المأزق نفسه . وفى التطبيق العملى لدى أفضل المؤلفين يكاد يوجد شعور غريزى بالشكل ومعرفة بالتنظيم الفعلى والاستبصار والتناغم والتماثل بنظام معمارى هو فى أقصاء ثمرة الشكلية المفهومة حقاً . ولكن بين التقاد يرقى الأمر فى غاليته إلى انقسام العمل الفنى إلى مقولات تكاد تتم رؤيتها وهى معزولة : الحكاية ، الشخصيات ، تنسيق الكلمات ، الفكر ، الوزن - وكانت فى تحليل أرسطو للتراجيديا قد شكّلت وحدة - أصبحت شذرات متفرقات يجرى بحثها منفصلة عن بعضها . والالتفات إلى تفاصيل الأفانين الأسلوبية (أى ما يسمى « التلوينات البلاغية ») وتصنيف الصيغ البلاغية وجدولة البحور مستمد من النظرية البلاغية ، بل زيادة على ذلك مستمد من رؤية الشكل على أنه مجرد

(٣٢) فن الشعر ، الفصل الثامن ، ١٤ ترجمة بُنشد فى « نظرية أرسطو فى الشعر » (الطبعة الواحدة - نيويورك ،

زخرفة يعلو قدرها على التصورات العضوية الأقدم والأشد تغلغلا فى الغريزة .
والزخرفة المبرقشة ليست إلا عَرَضاً مَرَضِيّاً لاتجاه موجود بشكل أو بآخر فى
كثير من الأزمنة المتأخرة للتاريخ . وإن قواعد الأجناس الأدبية التى جرى
تصورها أصلا على أنها قوانين موروثة أصبحت مع مرور الوقت قواعد لعبة
وأصبحت فى التطبيق فى الأغلب مجموعة من الحذلقات تسمح للقارىء
والناقد اللذين يفتقدان الخيال أن يحكما على العمل بمعيار جاهز . ويمكن
للإنسان أن يُعدّ تبريرا عاما مقنعا بالقواعد ، باعتبارها تفرض حدودا تخلق
مصائب ، ومن ثمّ تستثير الفنان للتغلب عليها . ويمكن للإنسان أن يشرح
كيف أن إدراج الوحدات الثلاث أفضى - بترحاب - إلى تضيق الشكل
الدرامى كردّ فعل ضد أشكال النظم الشكلية المفككة فى الدراما الشعبية
المبكرة . ولكن لا يمكن للإنسان أن يفكر أن القواعد وخاصة فى الأجناس
الأدبية التى جرت دراستها وتحليلها بأقصى جهد - الدراما والملحمة - لها أيضا
تأثير تعويقى ، حتى على أعظم الكتاب . ويكفى أن ندرج مثال كورنى ، فقد
كان عليه فى معظم حياته بأكملها أن يناضل من أجل استقلاله الفنى بالرغم
من احترامه الشديد لسلطة الكنيسة والدولة والقدماء .

ونادرا ما كانت القواعد تتحدد بمصطلحات عامة ، بل كانت بالأحرى
تتخصص وفق الأجناس الأدبية ، فالتمييز بين الأجناس الأدبية كان أمرا أساسيا
فى المعتد الكلاسيكى الجديد ، لقد كان أساسيا للدرجة كبيرة ، حتى إن انطلاقاته
الافتراضية لم يكن يجرى بحثها إطلاقا على نحو دقيق ، وذلك على حد علمى .
وكان أرسطو وهوراس هما السلطانان الكلاسيكيان بالنسبة للتقسيمات الرئيسية
للدراما والملحمة . وعلى أى حال فإنّ العالم القديم لم يواجه على نحو واضح
ما هو غنائى كجنس أدبى مُفْرَد ، بل بالأحرى يجرى بحث أشكاله المختلفة

باستقلال : القصيدة ، المراثية ، الهجاء .. وما شابه ذلك (٣٣) . ولقد ترايدت القائمة القديمة للأجناس الأدبية زيادة هامة إبان العصور الوسطى ، وتأسست الأجناس الأدبية الجديدة فى التطبيق دون وجود مقاومة نظرية شديدة ، أو حتى انتباه لذلك . والأفضليات الاجتماعية للمعصر بالنسبة للأسلوب الرفيع والحقيقة الذاتية إلى أن أرسطو تناول التراجيديات والملحمة ، وهوراس تناول أساسا الدراما إنما تركز معظم النظريات على هذين الجنسين ، وتساعد على إقامة هرمية متطورة من الأجناس الأدبية ، لكن الأساس الدقيق لم يكن جلياً . هل كان الأمر يرجع إلى جلال الموضوع ؟ هل الأمر كان يرجع إلى مجرد الحجم والمجهود المتضمنين فيه ؟ هل كان الأمر يرجع إلى شدة التأثير ؟ إن الأسس الفعلية للتصنيف كانت متنوعة بشكل كبير ، وغالباً ما كانت غامضة أو عملية خالصة . والعيار الشكلى للنوع الخارجى البسيط مثل شكل النظم المعترف به يأتى فى المرتبة التالية للمعيار الذى كان قائماً على الإعلاء من شأن الموضوع أو التأثير الأخلاقى . وأحياناً كانت القواعد التفصيلية يجرى تصورها على أنها مجرد تشخيص تجريبي للأنموذج الاصلى للجنس الأدبى . وهكذا تحدث دريدن عن الملحمة ، فقال : « لا يجب على أى مخلوق أن يجادل فى سلطة هوميروس الذى قدّم أول مولود لهذه الرائعة من الفن » ، واعترف بسلطة مماثلة للشاعر بندار بالنسبة لفصائله ، بل حتى اعترف بسلطة مماثلة لمبدعى الملحمة من أجل الأوبرا (٣٤) .

(٣٣) انظر : إرنه برنس : « علم تقسيم الفن للكلمة » ، هال ، ١٩٤٠ ، جيس ج. لونيهير : « نظرية الشراح الأدبية :

« التصنيفات القديمة للأدب » ، دويكيو ، إيوا ، ١٩٤٢ .

(٣٤) تصدير « البيون والبايوس » (١٦٨٥) مقالات بإشراف كير ، المجلد الأول : ص ٢٧١ وخاصة ٢٧٢ ، ٢١١ .

ونادرا ما يتضح ما إذا كانت قائمة الأجناس الأدبية قائمة مغلقة ، أم أنه يمكن السماح بأجناس أدبية جديدة . وفي الممارسة ، فإن الأشكال الهجينة للأجناس الأدبية القائمة أو الأجناس الجديدة الخارجة على القواعد خارج قائمة المقولات كانت تنشأ ، وكان هناك تسامح إزاءها على الأقل . وعلى أى حال كان تخطيط الكلاسيكية الجديدة يتقوض من جرّاء نجاح الأجناس ، التي لم تعبأ بها نظريتها إلا قليلا ، أو لم تعبأ بها أصلا : الرواية ، المقال الدوري ، التمثيلية الجادة ذات النهاية السعيدة ، وما شابه ذلك . وأحيانا ، كان هذا حتى في وقت مبكر جدا ، كان يحدث تحمُّدٌ لنظرية الأجناس الأدبية ، غير أن التحدي كان عادة جدالا لصالح جنس أدبي جديد مثل الملحمة الرومانسية ، التي كانت مشار الجدل عند أريوستو ، أو كان تأكيداً لحرية الفنان واستقلاله عن كل القواعد ، وبصفة خاصة في إنجلترا كانت القواعد والوحدات الثلاث تلقى مقاومة طوال القرن السابع عشر بأكمله ، وفي فرنسا حيث كانت القواعد تتأرجح على خشبة المسرح بأشد إصرار ، وكانت توضع باستمرار موضع التساؤل ، ويثار الجدل حولها ، وكانت هناك إجازات ومباحات عديدة حتى من جانب بوالو إلى أن تنتهكها العبقرية (٢٥) . وباضطراد تأسس تمايز بين المبادئ الجوهرية والقواعد المتعسفة . وجرى الاعتراف بأن هناك بعض القواعد العامة للفن مثل ضرورة بث الإرضاء والرغبة في التطابق بين الأسلوب والموضوع ، وأن هناك قواعد موضوعية وتعاليم تجريبية يمكن تعديلها أو حتى يتجاهلها الفنان العظيم تجاهلا تاما . وفي الممارسة كان هناك عدم اتفاق على نطاق واسع بالنسبة للخط

(٢٥) بوالو : « الأعمال » بإشراف جيغل (باريس ، ١٨٧٠) المجلد الثاني . ص ٣٨٧ والنسبة لفرنسا ، انظر بيدجهورف . « حرية الكلاسيكية الفرنسية » . والنسبة لإنجلترا ، انظر بول سينسريد : « المعارضة للكلاسيكية الجديدة في إنجلترا بين ١٦٦٠ و ١٧٠٠ » ٤٣٥ (١٩٢٨) ص ١٨٢ - ١٩٧ .

الفاصل بين هذه الأنواع من القواعد . وفيما يتعلق بمسألة الوحدات الثلاث - على سبيل المثال - كانت وجهة النظر السائدة هي أن وحدتى الزمان والمكان أقل جوهرية عن وحدة الحدث . وبجانب هذا فإنه منذ بداية الكلاسيكية الجديدة الفرنسية جرى الاحتفاظ بحيز لما هو مجهول وغامض ، وهو ما كان يسمى باسم الجماليات الخفية ، لما تقول إرامه « عَجَباً ! » ، « الحُسْن الذى لا يكون فى متناول الفن » ^(٣٦) ، وهى منطقة تتمتع على الاصطباغ بالصبغة النسقية من جانب الناقد ، والاصطباغ بالصبغة العقلانية من جانب صاحب النظرية . وبالرغم من أن النقاد لا يكادون يدركون هذا ، فإنه يعنى التنازل أمام المهمة الرئيسية للنقد ، يعنى الإقرار بأن النظرية الموعول عليها غير كافية ، حتى ترقى إلى مرتبة أكبر من أن تكون جزءاً من الواقع .

غير أن النظرية الكلاسيكية الجديدة لم تكن مهتمة مجرد اهتمام بعلاقة الفن بالواقع ومفهوم النظم والجنس الأدبى ، فغالبية النظرية تهتم بتأثير الأدب على جمهوره . والنصوص الكلاسيكية لهذا الاهتمام هى عملان من أعمال هوراس ، هما : « المفضل المفيد » و « إما المجدى أو المبهج » وكلاهما يقرر بفجاجة وحدة اللذة والتثقيف المقترض أن ينقلهما الفن . لقد كانت هناك قلة من الكتاب اعتقدت أن الشعر يجب أن يبهج فحسب ، غير أن غالبية النقاد تقبلوا النفع الأخلاقى على أنه الهدف الأولى للأدب . وعلى أى حال كانت اللذة والبهجة تُعدّان - بصفة عامة - الوسيلة الضرورية لتحقيق هذه الغاية . وفى كثير من الدفوع عن الشعر ضد الاعتراضات من جانب المتطهرين المتزمين

(٣٦) بالنسبة لمسألة « عَجَباً ! » انظر بورجرهوف ، وانظر س . هـ . مونت : « المعنى الذى لا يكون فى متناول

الفن » ج هـ أى ، هـ (١٩٤٤) ص ١٢١ - ١٢٥ .

كانت هناك استجابة متصلة لتاريخ الأدب على أنه برهان على نفعه الاجتماعي أو المكانة الاجتماعية السامية للشاعر (ولم يكن الأمر قاصرا فحسب على الاقطار البروتستانتية ، بل كان شائعا أيضا في الاقطار الكاثوليكية إبان حركة الإصلاح المضادة) . وعلى سبيل المثال ، يقول فوسبوس ^(٣٧) بفظاظة : « الشعراء هم أطباء الأخلاقيات » ، واعتقد كتاب الكوميديا - كما فعل موليير - أن « واجب الكوميديا هو تقويم الناس بتحويلهم عما هم عليه » ^(٣٨) . وقد أثنى كتاب التراجميديات على المسرح باعتباره مدرسة الفضيلة . وجدّد لوبوسو هدف الملحمة على أنه : « تعليم خلق مُقنَّع وراء مجاز الفعل » ، واعتقد - بالفعل - أن عملية التأليف هي أولا انتقاء ما هو أخلاقي ، ثم ابتداء حكاية ملائمة ^(٣٩) . وبصفة عامة ، فإن مشكلة الفن والأخلاقيات ثبت أنها تستعصى على الحل ، لأن التأثير الجسمالي لا يزال خفيا في ثنايا المصطلح الضمني بشكل كبير ، ألا وهو مصطلح « اللذة » ، ولم يكن التأثير الأخلاقي يجرى تمييزه بجلاء عن مجرد إقرار التعاليم الأخلاقية . واقتضى الأمر انقضاء القرن الثامن عشر بتمامه ، حتى يمكن حل الفروق بين الخير والنافع ، والحقيقي والجميل . وحيث - وحسب - أمكن صياغة العلاقات بين الفن والأخلاق بشكل جديد .

(٣٧) جرانويس، جوليانس فوسبوس (١٥٧٧ - ١٦٤٩) : لاهوتي ومالم إنساني هولندي . استنساخ هذه الترجمة واللاهوت من ١٦٠٠ (المترجم) .

(٣٨) فوسبوس : الأنظمة الشعرية الثلاثة المرة (أمستردام ، ١٦٤٧) ، المجلد الأول ، ص ٥٢ : « الشعراء هم معلمون (فنياء) . موليير : المؤلفات بإشراف دسبوا (باريس ، ١٨٧٣ - ١٨٩٣) ، ٤ ، ص ٣٨٥ : بيان أولى من مسرحية طرطوف . « واجب الكوميديا هو تقديم الإنسان وتسلية » .

(٣٩) بحث في القصيدة الملحمة ، (الطبعة السادسة ، لاهاي ، ١٧١٤) المجلد الأول ، ص ١١ : من أجل صياغة الأخلاق بتماليم مقننة بالجازاة ، ص ٣٧ .

ومع ذلك ، فبجانب صيغة اللذة - الثقيف ، كانت فى العصر فورة نظرية أكثر حذقا عن تأثير الأدب ، ألا وهو مفهوم أرسطو عن التطهير . وبالرغم من أن هذه النظرية كانت مطلوبة أحيانا من أجل الملحمة ، إلا أنها كانت تعد - بصفة عامة - مقصورة على التراجيديا . وإن تفسير الفقرة الصعبة فى كتاب (فن الشعر) لأرسطو له تاريخ معقد ، ولم يتم بعد الوصول إلى نتيجة . ويمكن أن يقال - باطمئنان - إن التطهير فى عصر الكلاسيكية الجديدة كان يُفسر على أن المقصود به هو الصلابة ، أى التعود على مصاعب عاطفتى الشفقة والخوف ، على غرار أن الطيب يصبح غير مهتم برأى الجروح المخيفة ، وعلى غرار أن الجندى الباسل يصبح غير مهتم بأشد أشكال القتال خطرا . وكان « التطهير » عند كورنى يفسر على أنه تطهير المتفرج من العواطف التى تنغمس فيها الشخصيات مهما يكلفها هذا . لقد أصبحت التراجيديا مثالا لتحذيرها . وسوء الحظ الذى يحق للبطل يجب أن يستثير شفقتنا ، وهذه الشفقة بدورها عليها أن تستثير خوفنا ، فقد نلتقى - نحن أنفسنا - بأشكال مماثلة من سوء الحظ . لقد قلل كورنى من شأن الشفقة وأعلى من شأن « الخوف » والعطف والإعجاب الذى ننقله للبطل الذى يعانى ^(٤٠) .

وفى نظرية التطهير هذه كان التأثير العاطفى للفن شيئا رئيسيا ، وإن جرى تفسيره على أنه يعنى التخفف من الانفعال باهتباره البلوغ النهائى إلى التأمل ، إلى « سكينه العقل بتبديد الانفعال كله » ^(٤١) ، ولكننا فى الوقت نفسه نجد أن

(٤٠) إن خير مناقشة لتاريخ « التطهير » هو كتاب كيرل : « لسنخ وأرسطو » ، الفصل المكتوب من كورنى ، أى

(٤١) الأبيات الأخيرة من « سامسون وأجونيستس » للتون ، ١٦٧٨ . وفى التصدير يفسر ملتون التطهير على أنه

الرأى الذاهب إلى أن الشعر إغراء وتواصل ، بل تحريض للوجدان له تاريخه القديم . وجانب من لمح هذه النظرية الثانية لابد أنه يرجع إلى الظروف الأدبية الممتلئة ، وبخاصة البزوغ العام للترعة العاطفية . لكن تبريرها النظرى كان - إلى حد كبير - مستمداً من ترسانة النظرية البلاغية . إن على الشعر أن يحرك المشاعر على نحو ما تفعل الخطابة والبلاغة . ويمكن تفسير مراعاة القواعد ، وحتى مراعاة الصلة الحقة بالواقع على أنها وسيلة لتحقيق هذا التأثير العاطفى . وعلى الشاعر نفسه أن يستأثر ، لكى يثير على نحو ما ذكر هوراس عندما قال : « إذا أردت لى أن أبكى ، فيجب عليك أولاً وقبل الجميع أن تشعر بالحزن أنت نفسك » (٤٢) . وفى المجلدات كان جون دنيس قد شرح هذا الرأى على نحو مبكر ، فعنده « الشعر فن به يستثير الشاعر الانفعال . . . لكى يشبع ويحسن ، ليهيج ، وليعيد صياغة العقل » ، « كلما كان هناك المزيد من العاطفة كان الشعر أفضل » (٤٣) ، وتعكس نظرية التراجيديا التغير نفسه . فذهب دريدن إلى أن التراجيديا لا تكفى بـ « تخفيف » رهونا ، بل تلغتنا - دون أن نشعر - إلى أن نكون عوناً للمكروبين ، وأن نكون رقيقين نحوهم » (٤٤) ، وفى كتابه « تأملات نقدية فى فن الشعر وفن التصوير » (١٧١٩) بنى دويو نظرية كاملة للشعر خالصة على أساس تواصل العاطفة ، ويعمد الفن (الذى يشمل كلا من الشعر وفن التصوير) وسيلة لاستثارة العواطف المصطنعة بدون

(٤٢) « فى فن الشعر » ، الأبيات ١٠٢ ، ١٠٣ : « إذا أردت لى أن أبكى ، فإنه يجب عليك أولاً أن تشعر بالألم أنت نفسك » . ويقول أرسطو نفس الفكرة فى معظمها ، فى كتابه « فن الشعر » الفصل ١٧ .

(٤٣) إشراف هوكر ، المجلد الأول ، ٣٣٦ ، ٢١٦ .

(٤٤) « مقالات » ، إشراف هوكر ، المجلد الأول ، ص ٣١٠ .

النتائج المؤلمة للعواطف الحقيقية^(٤٥) ، غير أن دنيس ودويو كليهما لم يستخلصا النتائج المترتبة على موقفيهما ، فهما لم يبيّنا أن الشعر المتميز بالإغراء يكف عن أن يكون فنا ، ويصبح حياة واستثارة للتجربة والعاطفة . ولو كان هدف الفن قاصرا على هذا ، فإنّ أى نوع من الشكل أو أى علاقة بالواقع تكون مبررة وتختفى مسألة الاخلاق ، أو بالأحرى عليها أن تعاود الانتماج بطرق ملتوية . لكن - بصفة عامة - عانت الكلاسيكية الجديدة بشكل كبير من تجاوزات الاخلاق بين ذوى العقول الضيقة ، الذين اعتقدوا أن الفن هو مجرد عبارة عقلية عن القواعد الاخلاقية . ولقد فهم النقاد - على أحسن الأحوال وأسوأها - أن الأدب هو جزء من السياسة بالمعنى الواسع للكلمة ، وأن الشاعر - شاء أم أبى - هو مُشكّل وصانع النفوس الإنسانية .

وهكذا نجد أن فكرة الشاعر والمقتضيات اللازمة لى يكون الإنسان شاعرا تشمل - دائما - صفات أخلاقية وإحجازات عقلية . وبالرغم من أن هناك دائما إشارة إلى الحاجة إلى العبقرية والإلهام ، فإنّ معظم النقاد يلحون - بشكل غريزي - على الفن (بمعنى براعة الفنان) والعلم والمعرفة . وحتى المعلومات اعتبروها مطلبا هاما : فمطلوب من الشاعر الملحمى - بصفة خاصة - أن تتوفر له معرفة تكاد تكون موسوعية . وعلى أى حال كان هناك شك متزايد فيما يعد مجرد المعرفة والحكمة العملية ، وتأثر مثال الإنسان النبيل مع مطلب الكلية لى يجرى استبعاد استعراض المعلومات ، واستخدام المصطلحات الفنية من مجموع الأداب . وصاحب النزعة الإنسانية والمستتير - من أمثال الشاعر ملتون - يُفسح المجال للإنسان النبيل المثقف ، باعتباره الشاعر المثالى .

(٤٥) « تأملات نقدية » (باريس ، ١٧٣٢) المجلد الأول ، ص ٢٤ وما بعدها .

لقد كان الإنسان النبيل - أيضا هو الجمهور المثالي للأدب . وعندما استجاب النقاد للطبيعة الإنسانية العامة ، والإنسان فى تجريد له لم يكن لديهم فى الأغلب إلا إنسان عصرهم ، إنسان الذوق ، الإنسان المتحضر الذى تعلم على الكلاسيكيات ، وتدريب منذ الطفولة على تمييز الجيد من السيئ ، وأصبح القارئ المثالى - فى الممارسة - الإنسان الحديث ذا الوعى الذاتى المعتز للغاية بمكانته السامية فى قمة الحضارة ، وهو يزدري ألهمج ، بل يزدري حتى القدماء من أمثال هوميروس الذى احتقره الكثيرون ، لأنه صور نورىكا فى الأسيرة وهى تفتسل ، أو صور باتروكلوس وهو يطهى اللحم . وقد أوضح الكاتب الفرنسى فانتلو الأمر بفظاظة : « إن أبطال هوميروس لا يشبهون السادة النبلاء المهذبين ، وإن آلهة ذلك الشاعر هم حتى أقل من أبطاله ، وهم غير جديرين بالفكرة التى تكوّنت لدينا عن السيد النبيل المهذب » (١٦) . وهكذا ، فإن الجمهور الكلى المفترض أن ننشده بالفعل أصبح جمهورا محدودا ، ويزداد محدودية : إنه يستبعد العصور المظلمة ، وكذلك المجتمعات الهمجية فى العصر الواحد ، وفى داخل الأمم « المهذبة » يستبعد أيضا حشد الناس والفقراء والأدنياء . غير أن هؤلاء النقاد - على حد علمى - لم يواجهوا المفارقة الخاصة بالجمهور الكلى والذوق الحق القاصر على جماعات مختارة قليلة جدا .

لقد كانت كل هذه المصاعب واردة فى مصطلح « الذوق » ، الذى كان النقطة المتبلورة للمفاهيم الجديدة التى وجهت الانتباه إلى الحالة الفردية لعقل

(١٦) « رسالة عن اهتمامات الأكاديمية الفرنسية » (١٧١٤) بإشراف م . إيسبوا (ياريس) ص ١٠٢ .

القارئ أو المستمع . ومصطلح « علم الجمال » جاءنا من بومجارتن ^(٤٧) ، لكن مصطلح « الذوق » أكثر قدما ، ويدل على التحول الأساسى نفسه . لقد جرى استبعاد مفهوم الجمال العام لصالح معيار فردى . والذوق يمكن أن يجد طوال القرن السابع عشر فى إيطاليا وفرنسا كمصطلح ، لكنه لم يصبح موضوع التنظير المتطور إلا فى أوائل القرن الثامن عشر ^(٤٨) . وبعد الأب بوهور ^(٤٩) ودوبو المؤلفين الرئيسيين اللذين بحثاه بالتفصيل . لقد حاول بوهور أن يوفقه مع العقلانية : « الذوق هو المحرك الأول ، أو لو طرحنا الأمر بطريقة أخرى قلنا إنه نوع من غريزة العقل الشديد ، الذى يعمل بسرعة أكبر ويقتن أشد عن أى سلسلة من الاستدلالات » ^(٥٠) . لقد كان الذوق عقلا أسرع ، إنه طريق مختصر لنتائج العقل . وأصبح الذوق عند دوبو « حاسة سادسة » ، أصبح غريزة لا عقلانية خالصة ، أصبح ملكة خاصة للعقل . وعلى أى حال - وبصفة عامة - رفض نقاد القرن الثامن عشر أن يعتقدوا مثل هذه النزعة المتطرفة المناهضة للعقلانية . وعادة ما سعوا إلى أن يوفقوا بين الذوق والحكم ، بل حتى

(٤٧) ألكسندر جوتليب بومجارتن (١٧١٤ - ١٧١٢) : فيلسوف ألماني يعد مؤسس علم الجمال كميدان خاص من ميادين البحث كمصطلح . وكلمة علم الجمال تعنى أصلا - هذه - علم الإحساس مقابل علم المنطق لدراسة المشاهير الجمالية الفاضلة . من مؤلفاته « علم الجمال » (١٧٥٠ - ١٧٥٨) - (المترجم) .

(٤٨) أورد كروتشه لفكرة من لوفيفيكي زيتشواو (١٦٢٢) فى « تاريخ فن الزخرفة الغربية فى إيطاليا » (باريس ، ١٩٤٦) ص ١٦٦ ، وقد اقتبس بورجرهوف رسالة كتبها جوييمى بالزانى (١٦٤٥) فى « حرية الكلاسيكية الفرنسية » ص ١٤ . والرائى المبادئ على نطاق واسع من فن « الذوق » جاء من لاسيلانيا ، وخاصة من بالتزار جراثيان لا يمكن قبوله . انظر كارل بورينسكى : « بالتزار جراثيان ومنه الأدب فى هولندا » (مال ، ١٨٩٤) ص ٢٩ وما بعدها .

(٤٩) دومنيك بوهور (١٦٢٨ - ١٧٠٢) : أب من الجزويت ، وهو أديب ، ثم أصبح كبير النعاة فى عصره وأذن الأكاديمية الفرنسية فى تلقيه اللغة الفرنسية . من مؤلفاته « شكوك بصدد اللغة الفرنسية » (١٦٧٤) - (المترجم) .

(٥٠) « طريقة التفكير الشديد » (باويس ، ١٦٨٧) ص ٢٨٢ .

أن يجسده في شكل ما . ولقد دافعوا عن الرأي القائل إن الذوق هو مكتسب وتلقائي معا ، فطري ومُهذَّب في الوقت نفسه ، « عاطفي » وعقلاني معا . لكن هذه التوفيقات للأضداد طرحت مشكلة ثبت أنها خطيرة بالنسبة للفروض الأساسية للكلاسيكية الجديدة التي تتطلب - فوق كل شيء - معيارا موضوعيا للقيمة والجمال .

لقد عرضنا للنظرية الكلاسيكية الجديدة بمصطلحات شديدة العمومية دون إدراج للفروق بالنسبة للأمم والمؤلفين والمراحل المتباينة لتطورها . وهذه النظرية حافلة بالتناقضات الماثوثة في نسقها . وما حدث في القرن الثامن عشر لا يشبه - بأي حال - تمردا موحدا رومانسيا أو سابقا على الرومانسية ، بل بالأحرى إن المسائل المفردة الماثوثة في النظرية السائدة تم كشفها ، وقد دفع النقاد هذا الوضع أو ذاك إلى أقصى بُعد منطقي أو غير منطقي ، وتأسست النظريات التي لم تحافظ على الارتباطات بالماضي إلا بصعوبة ، وعلى نحو شكلي . وهكذا ، إذا ما تناولنا نظرية المحاكاة كمثال ، فإنه قد بُدِّلَتْ عدة محاولات لإعادة طرحها ، وجعلها صالحة للتطبيق على نحو أكثر نسقية . وكتاب شارل باتو ^(٥١) « الفنون الجميلة مرفوعة إلى المبدأ نفسه » (١٧٤٦) هو أفضل صيغة معروفة عن محاكاة « الطبيعة الجميلة » كمبدأ عام لكل الفنون . وحتى الموسيقى باعتبارها « محاكاة للعواطف » اندرجت في هذا المخطط . وقال باتو إن الغنائية هي أيضا محاكاة للعواطف والانفعالات ، وليست صيحة القلب ^(٥٢) .

(٥١) ناقد ومال جمال في القرن الثامن عشر . من مؤلفاته « الفنون الجميلة مرفوعة إلى مبدأ واحد » (١٧٤٦) -

(المترجم) .

(٥٢) باريس ، ١٧٤٧ ، ص ٢٤٦ ، ص ٢٤٩ ، ص ٢٥٥ .

غير أن نظرية المحاكاة انهارت ، من جهة تحت تأثير التحول إلى الأثر العاطفى للفن ، ومن جهة أخرى من خلال التأكيد المتزايد على التعبير الذاتى للفنان . وهذه القوة الإبداعية بالنسبة للفنان يمكن الاعتقاد بأنها شيء شخصى محض ، ضرورة للتعبير الذاتى ، غير أن التخليق الإبداعى عند الفنان فى تلك المراحل المبكرة جاءت وفق أنموذج عصر النهضة ، وتزايد تصورهما على أنها قوة إبداع عالم مستقل مواز أو مشابه للإبداع الفعلى . وهذه النظرة الشائعة فى عصر النهضة ردها شانتسبرى ، وأصبحت واسعة الانتشار وذات تأثير فى ألمانيا . وقد سمحت بتطور الشعر التخيلى الخالص المعزول عن الواقع العادى ، والذي أصبح الملمح الأكبر للأدب الألمانى بدءاً من كلويستوك إلى نوفالس وإ . ت . أ . هوفمان . ومن جهة أخرى اتضح وجود تحول جديد نحو النزعة الطبيعية فى القرن الثامن عشر . ويرتبط ظهور هذه النزعة ارتباطاً وثيقاً بانتصار النزعة التجريبية فى الفلسفة ، ونمو الروح العلمية ، وتزايد الوعى الذاتى للبورجوازية التى تريد لحياتها أن يجرى تصويرها فى الفن . ولقد دخلت النزعة الطبيعية فى تحالفات عديدة مع النزعة العاطفية ، وقامت بعدة توفيقات مع الكلاسيكية . ولكن يمكن للمرء أن يقول إن قلة من أعظم الشخصيات فى القرن الثامن عشر فى كل من الأقطار الرئيسية الثلاثة - ديدرو ، دكتور جونسون ، لستيج - لديهم ميول طبيعية . وكثيراً ما تعرضوا لخطر تخفيف قبضتهم عن طبيعة الفن . وهذا الاتجاه الذى يوحد مثل هذه الشخصيات الظاهر تباينها فى الأقطار المختلفة يعاود الظهور بقوة متجددة فى سنوات ١٨٣٠ ، بعد الانهيار الفجائى للحركة الرومانسية .

فإذا انتقلنا إلى نظريات النظم^(٥٣) ، فإن الحدث الأكثر أهمية والواعد هو إعادة ميلاد النظرة العضوية للعلاقة بين الشكل والمحتوى . وهذه النظرة جاءت على نحو بطيء ، ولم يُجر تقبلها بأى حال من الأحوال على نحو شامل ، وربما يكون لهذا صلة بنحول الاهتمام من الفيزياء إلى البيولوجيا^(٥٤) . وهذه النظرة بارزة عند هررد وجوته وكل الرومانسيين الألمان ، ثم عاودت الظهور فى إنجلترا عند الشاعر كولردج . وأفضت النظرة العضوية إلى تقليل التحليل البلاغى الخالص للشعر ، كما أفضت إلى انهيار نظرية الجنس الأدبى . خير أن الأمر اقتضى وقتا طويلا قبل تأكيد تفرد العمل الفنى بمقتضى أى قرار ، فقد اتاحت النظرة العضوية ظهور نظرية جديدة للأجناس الأدبية على أساس التماثل مع الأجناس البيولوجية . وارتبطت النظرة العضوية بمفهوم التخيل الإبداعى عندما جرى تصور الإبداع على أنه عملية لا عقلية مثل التكاثر أو النمو .

غير أن أقوى تغيير وأوضحه فى منتصف القرن الثامن عشر كان تحول الاهتمام النقدى إلى رد فعل الجمهور ، مما أفضى إلى تحليل الكلاسيكية الجديدة إلى النزعة الانفعالية والنزعة العاطفية . واليوم يجرى على نحو خاطئ توحيد هذا الاتجاه مع الحركة الرومانسية ، لقد كان هذا الاتجاه عاملا ثانويا عند الكتاب الإنجليز والألمان ، ولم يكن سائدا إلا بين الكتاب الفرنسيين ، ولقد حَرَف

(٥٣) فضلت ترجمة كلمة Structure بالنظم فهو المقصود من تلميح التناسق بين الكلمات فى نسيج متنسق .
 يراجع : أحمد مطلوب : « معجم النقد العربى القديم » . والشائع هو ترجمة الكلمة بالبناء (انظر : د . محمد عثمان : المصطلحات الأدبية الحديث) فقد أشار إلى ترجمتها بالبناء أو التركيب . وأشار د . مجدى وهبة فى (معجم مصطلحات الأدب) إلى ترجمتها بالتركيب أو البنية ، ثم أشار فى فقرة ثانية إلى ترجمتها بالنظم بعد أن رجح إلى نص الجرجاني .
 (المترجم) .

(٥٤) انظر : مايه إيهامس « النظائر الطرازية » (تراجع المقدمة) .

هذا الاتجاه الانتباه إلى التأثير الانفعالي للفن ، وأصبح هذا الاتجاه مدمرا للملمح العام للفن : استجابته للتأمل إذا ما جرى دفعه إلى أقصاه على يد كُتّاب من أمثال ديدرو أو السيدة دي ستال في البداية وبعض أصحاب النظريات في إنجلترا . لقد جرى توحيد الفن مع الإغراء وما هو بلاغى وحتى مع الانفعال الخالص . وهذا التباعد المتطايّر للأوضاع الكلاسيكية الجديدة والنظريات نحو النزعة الطبيعية والنزعة الانفعالية والفن المتخيل تخيلا شديدا ، اقترن اقترانا لصيقا بعملية ذات أهمية كبرى في التاريخ وتاريخ النقد : بعث الإحساس التاريخى الحديث . ولا يجب - بكل بساطة - توحيد الإحساس التاريخى بالنزعة النسبية التاريخية . فالنزعة النسبية هى نفسها لا تفضى إلا إلى النزعة الشكلية العقيمة ، وإلى المبدأ القوى والقديم : « الذوق لا يحتاج إلى بيئة » ، بل يجب بالأحرى ، تحديد الإحساس التاريخى على أنه مركب من إدراك الفردية مع إحساس بالتغير والتطور فى التاريخ . وهاتان الفكرتان تكمل كل منهما الأخرى ، نظرا لعدم وجود فهم شديد للفردية التاريخية بدون معرفة تطورها بينما لا يوجد - من جهة أخرى - تطور تاريخى حقيقى يجاوز سلسلة من الأفراد . وبطبيعة الحال لا يجب أن نفكر فى الفردية على أنها قاصرة على شخص الشاعر ، بل بالأحرى مع الإحساس المتزايد بصلد الخصائص المميزة للبشر المختلفين فى العصور المختلفة . بدأ الإحساس بالفردية وقيمتها يمتد أيضا إلى أنماط الفن : الخصائص المميزة القومية لثراث أدبى معارض لثراث أدبى آخر ، الخصائص المميزة لمنطق من الدراما فى تعارض واضح مع منطق درامى آخر . وأصبح هناك إدراك لتفرد الحقب المختلفة ، وأصبح « روح العصر » مصطلحا مستخدما فى تحليل الخصائص المميزة النوعية لكل فترة متعاقبة فى التاريخ .

وقد تزايدت دراسة الأدب فى سياق بيئته . ولا يمكن فهم الفردية ووصفها إلا فى سياق بيئة ما أو فى تعارض معها . وتزايد الانتباه فى القرن السابع عشر للظروف المناخية والجغرافية للأدب ، وتزايدت رؤية الأدب فى إطار الظروف الاجتماعية والجو الفكرى . وبدأ الناس مناقشة تأثير الثبات الاجتماعى والحرب والسلام والحرية والاستبداد على الأدب ، وبدأ يتشكل ببطء مفهوم الطابع القومى كعامل محدد فى الإبداع الأدبى .

وكان التطور - أو على الأقل الحركة والتغير فى الزمن - هو المفهوم المحورى ، ولأول مرة جعل هذا المفهوم المحورى كتابة التاريخ أمراً ممكناً . فقبل القرن السابع عشر كانت اليونان وروما تعدان على نفس المستوى لفرنسا أو إنجلترا تقريباً . وجرت مناقشة فرجيل وأوفيد وهوراس وحتى هوميروس كمعاصرين تقريباً . وكان هناك وعى واهن بهوة الزمن بين العصور ، وإن كان كل إنسان يعترف الوقائع الحقيقية للتعاقب الزمنى . وكانت جرثومة مفهوم التطور التاريخى قائمة فى فكرة التقدم التى يمكن الارتداد بها إلى عصر النهضة ^(٥٥) . غير أن فكرة التقدم نفسها ليست كافية لجعل التاريخ الأدبى الحق ممكناً ، فهو لم يتضمن سوى نسق يتجه إلى نسق واحد من الكمال . بل هو بالأحرى مائل إلى زيادة احتضار الماضى وطمس أى فروق سوى التحسن النسقى فى انتظام الوزن مثلاً أو فى نقاء الأداء . كما تضمنت الفكرة القديمة للتقدم الدائرى تقدماً وانهياراً محتملين ، مما لا يمكن التوفيق بينه وبين التنوع الفعلى للسيورة التاريخية ^(٥٦) . والمفهوم الحديث للتطور لا يمكن أن يظهر

(٥٥) انظر بالنسبة للتقدم كتاب ج . ب . بى : « فكرة التقدم » ، لندن ، ١٩٢٠ .

(٥٦) بالنسبة للتقدم الدائرى قارن إيمارد ميراتجر : « نظرية الدورة الثقافية ومشكلة التدهور الثقافى » فى « دورة

الأكاديمية البروسية للعلوم ، برلين ، ١٩٣٦ ، وهناك الكثير فى هوريت جيلو : « فراع القدماء والمحدثين فى فرنسا » ، باريس ، ١٩١٤ .

إلا عندما تأسست الآداب المستقلة والفردية والقومية وجرى تقبلها .
 إن إدراك تنوع أشكال التراث القومية المختلفة ومجراها من التطور لم
 يكن ممكنا إلا عندما أعيد اكتشاف الأدب الماضى ، وأعيد تقييمه بشكل
 جدى ، وكان الكشف البطيء لكتور الأدب والفولكلور فى العصر الوسيط ،
 هو الذى كان يوسّع الأفق الأدبى إلى ما يجاوز حدود التراث الذى
 انحدر من القديم الكلاسيكى إلى عصر النهضة . وهذا التراث الماضى الذى
 كان يقابل بالاردراء فى الماضى ، وبالتالي غير المكتشف بدأ يحظى بالتقدير ،
 وكان هذا يتحفظ فى البداية ، ثم بحماس إلى درجة تمجيده على حساب
 الكلاسيكيات .

وقد اقترنت السيورة كلها اقترانا شديدا بانتشار وجهة نظر عندنا ، الآن
 نسميها النزعة البدائية (٥٧) . وهذا المصطلح مُضلل إلى حد ما ، لأنه لم يكن
 هناك سوى عدد قليل للغاية من النقاد يمكن وصفهم بأنهم يوصون بعودة
 فعلية للشعر البدائى . ويجب الإلحاح على أن « التاريخية » لعلم معين من
 الأدب جرى الشعور بها لمدة طويلة كمجرد تحديد وكماتى ، ولم يكن المصطلح
 يُستخدم إلا كدفاع عن « أخطاء » الشعر القديم وانتهاكاته للقواعد .
 ولنطرح مثالا من الجدل الفرنسى عن النقص المفترض عند هوميروس
 للعبادات المهدبة الحديثة : لقد دافع لاموت عنه قائلا إنه « من السخف أن
 نلوم هوميروس على أخطاء اللياقة فهو لا يستطيع أن يصور شيئا لم يكن قد

(٥٧) بالنسبة للنزعة البدائية انظر هـ . ن . فيرستيلد : « المتوحش النبيل » ، نيويورك ، ١٩٢٨ ، لويس موتينى .

« النزعة البدائية وفكرة التقدم فى الأدب الشعبى الإنجليزى فى القرن الثامن عشر » ، بوليتيمور ، ١٩٢٤ ، وعدة مقالات

فى ١ . أو . فجرى . « مقالات فى تاريخ الأفكار » ، بوليتيمور ، ١٩٤٨ .

ظهر بعد إلى حيز الوجود « (٥٨) ، ولم يصف السادة النبلاء لأنه لم يكن هناك سادة نبلاء في ذلك الوقت . لكن هذا الدفاع الحار سرعان ما تغير إلى إدراك بوجود نوعين من الشعر : الشعر الطبيعي للعادات الفجة الهمجية والشعر الكلى القائم على مبادئ خالدة للذوق والمستمر في اليونان وروما . ومعظم الأثرين والمؤرخين الأدبيين حتى في أواخر القرن الثامن عشر يأخذون بمثل هذا المعيار المزدوج للشعر ، وهم لم يتخلوا عن إيمانهم بالمبادئ الكلاسيكية الجديدة ، لكنهم في الوقت نفسه أعربوا عن تفضيلهم لما هو بدائي وشعبي وساذج ، بل وابتهاجهم بهذه الأمور . إن نزعة الإيمان بالقديم وتأريخ الأدب كانتا هوية ، ولم تكونا ترغهم على الإقلاع عن قناعاتهم الأساسية . وعلى أى حال كانت هوية خطيرة نظرا لأن المزيد من المعجبين بالشعر البدائي تقبلوا معايير الضمنية ، وشرعوا في الانتقاص من قدر الأدب الحديث والكلاسيكي . ومن يسمون المؤمنين بالبدائية من الأسكتلنديين كانوا أول من أكدوا بشدة أن « العصور التي نسميها همجية هي أفضل العصور الملائمة للروح الشعرية » (٥٩) (هذا إذا ما تجاهلنا فيكو المنسى) . وكان هردر الذى تأثر بمبادراتهم هو الوحيد الذى نبذ النظرة الكلاسيكية الجديدة بالمرّة .

لقد انصبت كل هذه العناصر في الكتابة الفعلية للتاريخ الأدبي ، وكان على الإحساس التاريخي ، أى الإحساس بالفردية والتطور ، أن يقترن بالروح المؤمنة بالقديم ، وأن يستخدم المواد التي تراكت في القرون الماضية ، وأن ييث فيها شعورا بالحاجة الملحة لعصرها وتطبيقه . في البداية كانت معظم تواريخ

(٥٨) « مقال من هومبروس » (باريس ، ١٧١٤) ص ٥٨ من المقدمة .

(٥٩) « ديوبليز : رسالة طمية عن قصائد أوسيان » (انغبره ، ١٧٦٢) ص ٣

الأدب مجرد تراكم معلومات خاصة بالسيرة وقوائم المؤلفات ومستودعات ضخمة من المواد الخام . وبقينا ، فإن الأعمال العظيمة لمؤرخي القديم من أمثال موراتوري ^(٦٠) وتيرابوتشي ^(٦١) في إيطاليا وجماعة أتباع القديس بيند يكت ، التي أنتجت « التاريخ الأدبي لفرنسا » كانت أكثر من مجرد ذلك الأمر ، ولكن في الوقت نفسه ظهر التاريخ القصصي الفعلي للأدب ، والذي كان له تخطيط نقدي في العقل وطموح نقدي لإعادة تقييم الماضي . وبالرغم من أنه كانت لا تزال هناك عوائق هائلة له من جانب كم جامد خالص من التعليم القديم ، فإنه يبرز كتابان لهما دواحيهما وفروضهما المسبقة : « تاريخ الشعر الشعبي » (١٦٩٨) لجيان ماريو كرسيميني ، وبعد هذا بسبعين عاما كتاب بعنوان « تاريخ الشعر الإنجليزي » (١٧٧٤ - ١٧٨١) لتوماس وورتن . ولكن حتى هذه الكتب كانت تلفيقات غير سهلة تدعو إلى القلق . ولا يستطيع الإنسان أن يتحدث عن تاريخ أدبي ناجح إلا في أوائل القرن التاسع عشر مع بيوترفك ^(٦٢) والآخرين شلجل وفلمين وسيسموندي ^(٦٣) وإمبلياني جويديتشي ، لكن كان هذا انتصاراً لا يجب أن يجعلنا نتجاهل إعداده المحدد إبان القرنين السابع عشر والثامن عشر . ثم تراكمت المواد الصالحة للتاريخ الأدبي ، وحيث لم وضع الأساس الفكري في فكرة التطور وفي المفاهيم الجديدة للنقد .

(٦٠) لودفيك أنطونيو موراتوري (١٦٧٢ - ١٧٥٠) : مؤرخ إيطالي . (المترجم) .

(٦١) جبرو لامر تيرابوتشي (١٧٣١ - ١٧٩٤) : مؤرخ إيطالي نشر « تاريخ الأدب الإيطالي » (١٧٧٢ - ١٧٩٢) . (المترجم) .

(٦٢) فريدريك بيوترفك (١٧٦٦ - ١٨٢٨) : فيلسوف ونقد ألماني . من مؤلفاته « علم الجمال » (١٨٠٦) (المترجم) .

(٦٣) جان - شارل - ليونار سيسموندي (١٧٧٢ - ١٨٤٢) : مؤرخ وعالم اقتصاد مويسري . من مؤلفاته « تاريخ الجمهوريات الإيطالية في العصر الروماني » (١٨٠٧ - ١٨١٨) ، « تاريخ فرنسا » (١٨٢١ - ١٨٤٤) - (المترجم) .

لقد كان التاريخ الأدبي أصلاً قاصراً أساساً على الأدب القومي ، لأن أحد دوافعه الرئيسية هو النزعة القومية ، ولكن كان هناك وعى متزايد بالأدب وأوجه النشاط الأدبية للأمم الأخرى . وبطبيعة الحال كان هناك بعض بقايا الجماعات المثقفة الإنسانية في مثل هذه الاستعراضات ، ففي فرنسا كانت هناك جماعة « البيبليوجرافيا الإنجليزية » (تأسست عام ١٧١٦) ، ولكن اقتصر الأمر معها على تقارير عن الكتب في اللاهوت والآثار ... الخ . زيادة على ذلك ، فحتى الفرنسيون على الرغم من أنهم كانوا أكثرهم اكتفاءً ذاتياً من كل الأمم بدأوا في اكتشاف وجود الأدب الإنجليزي ، وهناك أهمية كبرى للغاية تُعزى عادة لبدایات هذا الاكتشاف . ولكن على المرء ألا ينسى أن الفرنسيين اكتشفوا إنجلترا عندما كانت تحكم رسمياً بالذوق الكلاسيكي الجديد ، وأنهم لا يملكون رؤية هذا من خلال منظور ذوقهم وذوق معاصريهم في إنجلترا . وهكذا نجد « أطروحة عن الشعر الإنجليزي » في « الصحيفة الأدبية » (١٧١٧) تنتهي ببحث التلنى العام للأدب الإنجليزي . ويجب أن ينحن برور^(٦٤) للافونتين ، وروتشستر^(٦٥) ودریدن يجب أن ينحنوا لبوالو ، وكتاب الكومبيديا الإنجليزي يجب أن ينحنوا لموليير ، وحتى يجب على ملتون أن ينحن لفانلو^(٦٦) . ووجهة نظر فولتير إزاء الأدب الإنجليزي لا تكاد تكون مختلفة .

(٦٤) حاتيو بريور (١٦٦٤ - ١٧٢١) : شاعر وبلاوماسى إنجليزى ألف قصيدة طويلة فكحة هي « إما أو تقدم العقل » (١٧١٨) - (المترجم) .

(٦٥) جون رولموت روتشستر (١٦٤٨ - ١٦٨٠) : شاعر إنجليزى برع في الهجائيات وله « مجانية ضد البشرية » (١٦٧٥) - (المترجم) .

(٦٦) « الصحيفة الأدبية » ، العدد ٩ (١٧١٧) ، ص ١٥٧ - ١٦٤ ، ويُنسب هذا المقال لسانت - هيا سينث .

وهكذا نرى حوالى منتصف القرن الثامن عشر توترات للعقيدة الكلاسيكية الجديدة تنفجر بأقصى عنف وحدة . وعلى أى حال سيكون من الخطأ أن نعتقد أن إعادة التفسيرات المتنوعة والابتكارات هذه تسير وفق نظام منطقي أو زمنى . بل بالأحرى نجد كل هذه الاوضاع تكاد تتخذ فى وقت واحد ، ولم تبرر إلا ببطء شديد . لقد بلغ التعقد المريك للواقع حداً يجعلنا لا نلتقى به على نحو متسع إلا بتحليل النقاد الكبار والوثائق الهامة بشيء من التفصيل . وسوف نبدأ بفوليتير الذى يمثل المرحلة المتأخرة من الكلاسيكية الجديدة الفرنسية ، ثم ننطلق إلى النقاد العظام - ديدرو ، دكتور جونسون ، لسنج - الذين أهادوا التعبير عن الكلاسيكية الجديدة بمصطلحات جديدة . وسوف نسمح لنا الفصول المخصصة للنقاد الصغار فى فرنسا وإنجلترا واسكتلندا وإيطاليا أن نلاحظ التيارات العامة للقرن ، قبل أن نستدير إلى الانقطاع الحاد عن الكلاسيكية الجديدة عند هرذر ، وإعادة التعبير عنها تعبيرا مختلفا تماما عند جوته وشيلر .

المصادر والمراجع

Besides the histories of aesthetics quoted above, J. E. Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance* (New York, 1899) is still basic. The Italian version, *La critica letteraria nel Rinascimento* (Bari, 1905) contains additional material.

Seventeenth-century developments, mostly in England, are sketched excellently in J. E. Spingarn's introduction to *Critical Essays of the Seventeenth Century*, 3 vols. Oxford, 1908 - 09.

The rise of French neoclassicism is best described in René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, 1927; reprint 1951. For general treatment see Henri Peyre, *Le Classicisme français* (New York, 1942), with bibliography and discussion of the history of the word. "classic." E. B. O. Borgerhoff, *The Freedom of french classicism* (Princeton, 1950) emphasizes *je ne sais quoi*.

On imitation see Richard Mckeon, "Imitation and poetry," in *Thought, Action, and passion*, Chicago, 1954.

On the Platonic tradition of *Idea* see Erwin Panofsky, *Idea. ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren kunsttheorie*, Leipzig, 1924.

On genre theory see Irene behrens, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst, vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert* (Halle, 1940) and Mario Fubini, "Genesi e storia dei generi letterari," in *Tecnica e teoria letteraria*, a volume of A. Momigliano, *problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, Milan, 1948.

On historicism see Friedrich Meinecke, *die Entstehung des Historismus*, 2 vols. munich, 1936.

On the rise of literary history see sigmund von lempicki, *geschichte der deutschen literaturwissenschaft bis zum ends des 18. jahrhunderts*, göttingen, 1920; rené wellek, *The Rise of English Literary History*, chapel hill, N. C., 1941 (with bibliography); and giovanni getto, *Storia delle storie letterarie* (in Italy only), milan, 1942

(۲)

فولتیر

يعد فولتير (١٦٩٤ - ١٧٧٨) خير ممثل للكلاسيكية الفرنسية في أواخر أيامها . ومن المؤكد أن هناك كتاباً آخرين يلخصون وضع التزمت الكلاسيكي الجديد على نحو نَسَقى أشد من فولتير المتقلب ، لكنه شخصية رئيسية في الأدب الفرنسى والفكر والحياة فى القرن الثامن عشر ، وهو كاتب محبوب له مدى ومجال متسعان ، وهو بطبيعة الحال معروف على نحو أوسع ، وتجربى مناقشته على نطاق أكبر من أى من النقاد الذين كانوا معاصرين له ، حتى يبدو أن من الأفضل أن نبدأ به . وبجانب هذا له أهمية خاصة بالنسبة للعالم الناطق بالإنجليزية بسبب اهتمامه الشديد بالأدب الإنجليزى وتصريحاته العديدة عن شكسبير الجديدة بمعرفتها ومناقشتها وفهمها .

ولا يمكن وصف فولتير بأنه كلاسيكى جديد صارم ، وكل ما يفعله أنه يردد آراء القرن السابع عشر . إنه معارض شديد للروح الهندسية المتنامية والعقلانية المفرطة فى نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر . وعلى أى حال شارك فى بعض آراء حزب المحدثين ضد القدماء ، وقد اندهش أن بوالو^(١) وسير وليم تمبل^(٢) قد أبدى صلابة كبيرة فى عدم إدراك تفوق عصرهما على القديم الكلاسيكى^(٣) . ولقد صادق على هجمات لاموت^(٤) ضد الشاعر

(١) بوالو (١٦٢٦ - ١٧١١) : ناقد فرنسى تحدث من مبادئ العصر الفرنسى الكلاسيكى ، له « فن الشعر » (١٦٧٤) - (المترجم) .

(٢) وليم تمبل (١٦٢٨ - ١٦٩٩) : دبلوماسى وكاتب إنجليزى له « ملاحظات عن الأقاليم المتحدة » (١٦٧٣) - (المترجم) .

(٣) « الأعمال الكاملة » ، إيفراف : مولان ، « عصر لويس الرابع عشر » ، المجلد ١٤ ، ص ٦٢ .

(٤) أودار دى أنطوان لاموت (١٦٧٢ - ١٧٢١) : شاعر وكاتب مسرحى وناقد فرنسى ندد بالوهجات الثلاث فى المسرح (المترجم) .

اليوناني هوميروس . وقد فضل - بصفة عامة - فرجيل ، ومع هذا أبدى تشككه في الشعراء أصحاب المنظور الصارم كما عرضه دوبيناك ولوبوسو^(٥) . ولم يكن فولتير قلقا أيضا في الدفاع عن الشعر والنظم ضد العقلانيين من أمثال لاموت^(٦) ، الذي كتب بالفعل قصائد وتراجيديات ثرية ، وشاهد نهاية عصر الشعر على أنه شيء محتم بل وحتى مرغوب فيه . إننا نعتقد أن فولتير هو أكبر ممثل لحركة التنوير ، وكان بلاشك فخورا بالمجارات عصره في نشر التسامح والعلم والفكر ، وساهم في مثل هذا التقدم مساهمة كبيرة . ومع هذا فإنه لم يؤمن بالتقدم المتسق المستمر في الحضارة أو في الأدب بطبيعة الحال . بل بالأحرى شارك في الرأي الذي يمكن وصفه بأنه تقدم دائري . لقد آمن بأن البشرية قد مرت بأربعة عصور كبيرة من الازدهار : أثينا بركليز ، روما أوغسطين ، روما ليون العاشر ، باريس لويس الرابع عشر^(٧) . ولكن بين هذه العصور كانت هناك فترات انحطاط شامل أو عصور من الظلام المطبق ، وفي مجال الأدب كانت هناك عصور من اللوق الفاسد والبربرية . وكان فولتير على وعى تام بمدى اهتزاز قبضة الحضارة على الإنسانية . ويجب تفسير عنف بعض آرائه المتأخرة على أنها مشاعر مستثارة لرجل عجوز يرى فيضانا جديدا من البربرية يتدفق .

(٥) المرجع السابق ، « القاموس » : « الملحة » ، المجلد ١٨ ، ص ٥٦٨ ومن لوبوسو انظر : « قائمة غالبية الكتاب الفرنسيين » ، المجلد ١٤ ، ص ٩٦ . ومن لاموت انظر المجلد ٨ ، ص ٣١٧ (المؤلف) .

ورينيه لوبوسو (١٦٣١ - ١٦٨٠) : مؤلف فرنسي عرض موازنة بين فلسفة ديكارت وفلسفة أرسطو . وله « بحث في القصيدة الملحية » (١٦٧٥) - (الترجمة) .

(٦) المرجع السابق ، المجلد الثاني ، ص ٥٢ تصدير مسرحية (أوبيب) ، ١٧٢٠ ، المجلد ٢٣ ، ص ٣٤٧ ، « معرفة جماليات الشعر وأشكال قصوره » .

(٧) المرجع السابق ، « عصر لويس الرابع عشر » ، المجلد ١٤ ، ص ١٥٥ .

وعما لا شك فيه أن ذوق فولتير قد تشكل فى جانبه الأكبر من قبل عندما وصل إلى إنجلترا فى عام ١٧٢٦ ، إضافة إلى ذلك فلإن سنوات إقامته فى إنجلترا (١٧٢٦ - ١٧٢٨) ذات أهمية كبرى فى توسيع أفقه الأدبى والكتابة الفعلية فى النقد . ومن المؤكد أن فولتير تعلم أن يقرأ الإنجليزية على نحو رائع ، وإن كان يمكن الشك فى أنه تحدث بها أو كتب بها على نحو جيد . لقد التقى بالعديد من الشخصيات الأدبية التى كانت مشهورة آنذاك فى إنجلترا - بوب ، سوفت ، إدوارد يونج ، كوتجرريف ... إلخ - وتردد كثيرا على المسرح فى لندن من جهة ليتعلم الإنجليزية ، ومن جهة أخرى ليتعلم شيئا عن الدراما الإنجليزية . ولقد شاهد مسرحيتى « يوليوس قيصر » و « هاملت » لشكسبير ، إن لم نقل إنه شاهد أيضا « كاتو » لاديسون وعددا من الكوميديات . وفى إنجلترا كتب بحثه « مقال عن الملحمة الشعرية » ، وقد نشر بأصله الإنجليزي الذى كتبه هو بعنوان « مقال عن الشعر الملحمى للأمم الأوروبية من هوميروس إلى ملتون » عام ١٧٢٧ ، وبطبيعة الحال لم يكن هذا البحث تاريخا للملحمة ، لكنه أفاد أساسا بالنسبة لغرض مباشر ، لقد كان البحث دفاعا عن ملحمة فولتير نفسه ، وهى ملحمة « هنرياد » التى كان يعدّها آنذاك ، والتى كان قلقا بشأنها حتى يحصل على اشتراكات وقبرعات إنجليزية . لقد كانت ملحمة « هنرياد » محتاجة إلى دفاع ضد القواعد الكلاسيكية الصارمة مثل تلك التى وصفها لوبوسو ، نظرا لأنها اختارت بطلا تاريخيا لا أسطوريا (هنرى الرابع) ، ونظرا لأنها لم تستخدم آلات خلع مسرحية وثنية . وقد عارض فولتير الكلاسيكيين عندما قال إن الملحمة الحديثة يجب أن تكون مختلفة عن الملحمة القديمة . وأراد أيضا أن يسبق أى مقارنة غير مفضلة بين عمله هو (هنرياد) و (الفردوس المفقود) للشاعر ملتون بقوله إن الملحمة الفرنسية يجب أن تكون

مختلفة عن الملحمة الإنجليزية . وتأسس دفاعه على تفرقة وجدلها عند برو^(٨) وسانت إفرمون^(٩) : هناك جماليات جوهرية وجماليات اصطلاحية ، والقواعد قائمة على الحس العام المشترك والعقل الكلى والقواعد التي هي مجرد عادة ومحلية ، وآلات الخداع المسرحية محلية قائمة على الذوق القومي . ورسم فولتير آنذاك تخطيطا قصيرا لتاريخ الشعر الملحمي ، وهو سطحي من حيث تاريخ ، لكن دعا فيه إلى استقلال الآداب الحديثة عن الآداب الكلاسيكية بالإشارة إلى الهوة العميقة فيما يتعلق بالتفسيرات الاجتماعية والتكنولوجية بين الحضارتين ، والتفرقة بين أشكال التراث القومي الحديثة الرئيسية . ولم يوجه فولتير انتباهه إلى دانتى أو أريوستو^(١٠) (وقد أبدى فولتير إعجابه بأريوستو ، لكنه استبعده من نطاق الملحمة) ، ولم يتناول بشيء من التفصيل سوى ترينينو^(١١) وتاسو^(١٢) وكاموش^(١٣) وأرثيليا^(١٤) وملتون . ورغم أن معلوماته عن كاموش وأرثيليا

(٨) شارل برو (١٦٢٨ - ١٧٠٣) : مسئول فرنسي عن المباني الملكية ، وهو عضو الأكاديمية الفرنسية منذ ١٦٧٩ ، ومارض الناقد بوالوبوقف في صف العداثة في النزاع بين القدماء والحديثين . (المترجم) .

(٩) شارل دي سانت دتيس سانت - إفرمون (١٦١٣ - ١٧٠٣) : ناقد فرنسي أمضى أكثر من نصف عمره في المنفى في لندن وهو خبير في أمور الذوق الأنبيى (المترجم) .

(١٠) لودفيجكو أريوستو (١٤٧٤ - ١٥٢٣) : شاعر إيطالي كتب الملحمة وهو يعد المعبر عن عصر النهضة الإيطالية وله سونيتات شعرية بالإيطالية - (المترجم) .

(١١) جيان جيوز جيو ترينينو (١٤٧٨ - ١٥٥٠) : كاتب وباحث إيطالي دعا إلى لغة إيطالية بتوحيد اللهجات وكتب التراجميات والشعر الملحمي (المترجم) .

(١٢) توركوواتو تاسو (١٥٤٤ - ١٥٩٥) : شاعر إيطالي من مؤلفاته « القدس حرة » (١٥٨١) - (المترجم) .

(١٣) كاموش (حوالي ١٥٢٤ - ١٥٨٠) : شاعر برتغالي يقال إنه عاش في المغرب ، كتب ملحمة عن التاريخ البرتغالي وله سونيتات وهرثي ومسرحيات كوميدية (المترجم) .

(١٤) ألبونسو دي أرثيليا (١٥٣٢ - ١٥٩٤) : شاعر ملحمي أسباني كتب ملحمة « الأروكانا » ، وهي أشهر ملحمة أسبانية في عصر النهضة وأول ملحمة من أمريكا متدما جرى إرساله للاشتراك في إخماد تمرد قبائل الأروكانا (المترجم) .

ثانوية ^(١٥) ، فإن مدى الملاحظات التي أبدتها جلية آنذاك ، وتناوله لملتون (وكان حذرا كي لا يعادى مضيفيه) جديد بالتأكيد بالنسبة لفرنسا ، حيث أقرّ بالذوق المختلف . وقد بدأ فولتير مناقشته بقوله : « إذا كان اختلاف العبقريّة بين أمة وأخرى قد ظهر حقا في ضوءه الساطع ، فقد ظهر هكذا في « الفردوس المفقود » لملتون ، ثم يسلم بأنه « أبعد ما يكون عن الاعتقاد بأنّ على الأمة من الأمم أن تحكم على إنتاجها بمقياس أمة أخرى » ^(١٦) ، وفي الطبعة الفرنسية المتأخّرة التي ظهرت عام ١٧٢٣ ، يناشدنا فولتير التركيز على أهمية معرفة الآداب الأخرى ، غير أمة الفرد ومعرفة الفروق في الذوق القومي الذي يجب تقبله كأمر واقع . يقول : « من المستحيل على أمة بكاملها أن تخطئ في مسائل الوجدان ، وتكون مخطئة في شعورها بالابتهاج » ^(١٧) . وقد أشاد بعض الباحثين ^(١٨) بدراسته « مقال عن الشعر الملحمي » على أنه بداية الأدب المقارن ، وأنه بداية النسبية التقديرية الحقة والتسامح . ولكن في ضوء كتابات فولتير المتأخّرة ، فإنّه يبدو أن المشكوك فيه أن يزعم مثل هذا الوضع ، لأنّه لم يكف إطلاقا عن فكرة الذوق الكلي الشامل الواحد . كما أنه يبدو أن الأمر يدعو إلى التساؤل ما إذا كانت النزعة النسبية الكلية هي على هذا القدر الكبير

(١٥) يقول جوزيف روتون في طبعته عام ١٧٩٧ لأعمال الكسندر بوب (المجلد الخامس ، ص ٢٨٤) إن إسموند بلندن ، ورومال وإيم كولنز أصلي فولتير كل المعلومات من كاسوي . وقد خلط روتون بين وإيم بلندن ومارتين بلندن على نحو ما أشار تشورتون ج كولنز في « فولتير ومونتسكيو روسو في إنجلترا » (لندن ، ١٩٠٨) ، ص ٦٦ .

(١٦) « مقال من الشعر الملحمي » (لندن ، ١٧٢٧) ص ١٠٩ .

(١٧) « الأصول الكاملة » . « مقال من الشعر الملحمي » ، المجلد الثامن ص ٣٩٨ .

(١٨) إيرنست سريان - جناسمت : « فولتير وتطور فكرة الأدب العالي » ، « مجلة البحث العلمي الروماني » ، العدد ٤٠ (١٩٢٧) ص ١ - ٢٢٦ .

من التقدم فى وجهة النظر الكلاميكية الجديدة ، وبطبيعة الحال لا يكاد يوجد إمكان وجود أدب مقارن حقيقى فى ملاحظات فولتير على الملاحم المختلفة السابق مناقشتها أو على اختلافات الذوق القومى وهو موضوع تناوله سانت - أفرمون وكثيرون آخرون قبله .

ومع ذلك فإن فولتير أصبح فى إنجلترا بالفعل أكثر انفتاحًا من الناحية العقلية ، وأبدى اهتماما بالأدب الإنجليزي . وقد نُشر له أيضا « رسائل متعلقة بالآلة الإنجليزية » فى ١٧٣٣ ، على حين أن الأصل الفرنسى أعاد تسميته « رسائل فلسفية » قد ظهر بعد عام . ولا نحتاج إلى مناقشة أهمية الكتاب فى تاريخ الفكر الفرنسى ، غير أن مناقشات الأدب الإنجليزي تمت إلى مجالنا . ومفتاح الموضوع قائم فى تشخيص شكسبير : « يتمتع شكسبير بعبقريّة مشعرة قوية . لقد كان طبيعيا وجليلا ، ولكن ليس لديه الكثير - ولو إشارة واحدة - من الذوق الحسن ، كما أنه لم يعرف قاعدة واحدة من الدراما » . وإن نفوذ شكسبير هو نتيجة انهيار المسرح الإنجليزي بالرغم من وجود « مناظر جميلة ونييلة ومخيفة فى المسرحيات الهزلية المخيفة لدى هذا الكاتب ، التى أطلق عليها اسم تراجيديا » ^(١٩) . وقد أدرج فولتير قائمة بأشد « أشكال العبث » وضحّا عند شكسبير : فديمونة بطلة مسرحية « عطيل » تحدث بعد مصرعها ، وهناك حفارو القبور فى مسرحية « هاملت » ونوادير الإسكافيين الرومان فى المنظر نفسه مع بروتس وكاسيوس . غير أن فولتير يريد أيضا أن يعرض بعضا من جماليات شكسبير ، وي طرح ترجمة فرنسية لعبارة هاملت الشهيرة : « إما أن تكون أو لا تكون » على النحو التالى :

(١٩) « رسائل متعلقة بالآلة الإنجليزية » ، إشراف : هوبيل (١٩٢٦) ص ١٢٥ .

« يجب - بمغالة - الاختيار والانتقال في التو ،

من الحياة إلى الموت ، أو من الوجود إلى العدم ... » (٢٠) .

ثم يقتبس في ترجمته الفرنسية كلاما للشاعر دريدن ، ويعلق عليها قائلا :
« إن هذه الفقرات المنفصلة هي التي أعلى الإنجليز من شأنها . وإن أجزاءها
الدرامية - ومعظمها له طابع همجي ، ويدون لياقة ، ويدون ترتيب أو احتمال -
تبحث مثل هذه الومضات المتألقة خلال هذه الكآبة من حيث هي على
الدهشة والذهول » (٢١) . لقد كان أديسون (٢٢) الكاتب الأول الذي يكتب
تراجيديا منتظمة هي « كاتو » ، لكن فولتير يعترض على مكيدة الحب
وبرودتها العامة . ويخلص فولتير إلى أن « الإنسان قد يعتقد أن الإنجليز قد
تشكلوا على نحو لا يتج إلا جماليات غير منتظمة . وإن الوحوش المتألقة عند
شكسبير تعطى بهجة أكبر لا متناهية عن الصور المتسمة بحسن التمييز لدى
المحدثين . ومن ثم فإن العبقريّة الشعرية للإنجليز تشبه شجرة متفرعة زرعها يد
الطبيعة تلقى بالآلاف الأفرع كيفما اتفق وتمت بتفاوت ، ولكن بقوة كبيرة .
وهي تموت إذا ما حاولتم أن ترغموا الطبيعة ، وتقوموا بتشذيبها وتقليمها
بالطريقة حينها مع أشجار حديقة مارلي » (٢٣) . والمقارنة نفسها سرعان ما
يجري عكسها لصالح الشجرة غير المشذبة .

(٢٠) المصدر السابق من ١٢٩ - ١٣٠ .

(٢١) المصدر السابق من ١٣٢ .

(٢٢) جوزيف أديسون (١٦٧٢ - ١٧٩٩) : شاعر وكاتب مراسي وكاتب مقالات إنجليزي ، عُرف بأنه باحث
كلاسيكي ، وقد مثّل مسرحيته « كاتو » عام ١٧١٢ ، ولأقت نجاحا باهرا (المترجم) .

(٢٣) من ١٢٤ .

ومناقشة الكوميديا الإنجليزية أقل في الأهمية بكثير . ويبدو أن فولتير يعجب بويتشرلي^(٢٤) على الرغم من أن تلخيصه لمسرحية « التاجر الصريح » تركز على عبث المكيلة ، وعرضه لمسرحية « الزوجة الريفية » تركز على تمجيد الموقف . ثم يلقى ويتشرلي ثناء على أنه « رجل العبقرية » و « الشاعر الكبير » ، وأنه تصوير « لخياله المشع » . ويترجم فولتير جزءا من « إله الغابة ضد البشرية » . والفصل نفسه يعطى سردا فائرا لولور^(٢٥) . والفصل التالي يعطى بعض الثناء المتحمس لبتلر^(٢٦) وسويفت^(٢٧) ويوب . ولا يستهجن فولتير إلا الفطنة المحلية عند بتلر ، لكنه يفضل سويفت على رايبليه^(٢٨) ويسميه على نحو عرضي « إنه رايبليه في مشاعره ، وهو يُكثر من أجمل صيغة » . ويقول إن الأوزان الشعرية عند سويفت لها ذوق متفرد ويصعب محاكاتها - وهو حكم سوف يدهش أولئك الذين لا يتذكرون سوى « حجرة لبس السيدة » أو « تقدم الحب » . والثناء الأكبر هو من نصيب الشاعر الكسندر بوب « إنه في رأي أشد الشعراء روعة وصوابا ، وفي الوقت نفسه هو أشدهم تناغما على نحو لم يسبق لإلمحلترا أن ألحبت مثله . لقد رثم الأصوات الخشنة في البوق

(٢٤) رايم ويتشرلي (١٦٤٠ - ١٧١٦) : كاتب مسرحي إنجليزي . من مسرحياته الكوميديا « الحب في الغابة أو منتزه سانت جيمز » (١٦٧٢) - (المترجم) .

(٢٥) إدموند ووار (١٦٠٦ - ١٦٨٧) : شاعر إنجليزي ، كان زهيميا في مؤامرة عُرفت باسم « مؤامرة ووار » للاستيلاء على لندن لصالح شارل الأول . ويمتاز شعره بالبساطة المصقولة . (المترجم) .

(٢٦) صمويل هوبيراس بتلر (١٦١٢ - ١٦٨٠) : كاتب مسرحي إنجليزي (المترجم) .

(٢٧) جوناثان سويفت (١٦٦٧ - ١٧٤٥) : كاتب إنجليزي ، وهو الكاتب الرئيسي لحزب المحافظين ، واشتهر بكتابه « رحلات جلفر » (١٧٢٦) - (المترجم) .

(٢٨) فرانسوا رايبليه (حوالي ١٤٨٣ - ١٥٥٣) : كاتب فرنسي ، وهو روائي اشتهر بهجائياته (المترجم) .

الإنجليزى ، وحولها إلى النبرات الناعمة للقلوب « (٢٩) . ثم ترجم فولتير مقطعا من « اغتصاب القفل » (٣٠) . واستتج - بتأملات - يُحسد عليها - الاحترام الذى يلقاه رجال الأدب فى إنجلترا (٣١) .

غير أنه مع مرور السنين ازداد رأى فولتير فى شكسبير بعدم تفضيله . ولا يمكن للإنسان أن يقول إنه غير رأيه بالفعل ، فالفروض الأساسية ظلت كما هى ، غير أن النغمة أصبحت أكثر حدة ، بل حتى أكثر مرارة ، وقلّ الإقرار بالجماليات وندرت . وعلى الإنسان أن يضع فى حسابه الظروف : ففى « رسائل فلسفية » شعر فولتير بأنه مكتشف ، وفى ١٧٧٦ عندما أصبحت هجائياته أكثر عنفا ، شعر بأن الذوق الفاسد قد انتصر فى فرنسا ، وأن مواطنيه يفضلون الآن شكسبير على كورنى وراسين ، هذا إذا لم نتحدث عن تراجيديا فولتير نفسه . وهناك رسالة تشرح هذا بأمانة تامة على النحو التالى : « إن ما يخيف هو أن الوحش له حزب فى فرنسا : وحتى يمكن استكمال معيار السكينة والرحب فإننى أنا الذى كنت منذ فترة طويلة أول من تحدث عن هذا الشكسبير . لقد كنت أنا أول من أظهر للفرنسيين بعض اللالىء

(٢٩) المصدر السابق ص ٦٥٩ .

(٣٠) قصيدة للشارب ببب نشرت عام ١٧١٢ ، ثم جرى التوسع فيها إلى خمسة مقاطع ، ونشرت كاملة عام ١٧١٤ (المترجم) .

(٣١) هناك عمل مبكر لفولتير يلقى كثيرا من الغصاء على آرائه النقدية فى الآداب الإنجليزى : قصيدة « معبد الذوق » (١٧٣١ - ١٧٣٢) وهى تصور جحيماً ممثلاً بالمطيق والفلاسفة ، وفيها مظهر فيه لاموت و ج . ب . روسو ولوننتل . ثم بالقرب من معبد الذوق ، ترى باسكال ورايبليه ومارو ورايل الذين يجب أن يتطهروا من آثامهم . وأخيرا لا يحتوى القديس إلا على ثمانية مؤلفين هم : فانتون ، بوسويه ، كورنى ، راسين ، لافونتين ، بوالو ، موابير ، كينز . (المؤلفات ، المجلد الثامن ، ص ٥٤٩ وما بعدها) .

التي وجدتها في روث الهائل . ولم أكن أتوقع - آنذاك - أنه سيأتي اليوم الذي أساعد فيه على أن تطل الأقدام تيجان كورني وراسين ، لكي أرين جبين مثل مسرحي همجي » (٣٢) .

وأكبر إدانة شديدة لشكسبير هي الرسالة الشهيرة الموجهة إلى الأكاديمية الفرنسية التي قرأها دالمبير (٣٣) في الاحتفال بالقدس لويس يوم ٢٥ أغسطس ١٧٧٦ (٣٤) ، وكان غضب فولتير - آنذاك - قد فاض بسبب الترجمة الجديدة لشكسبير ، والتي قام بها لونوريسير ، والثناء الشديد على شكسبير في الخطاب الافتتاحي الرسمي الموجه إلى الملك لويس السادس عشر ، الذي كان هو وكاترين العظمى إمبراطورة روسيا وملك إنجلترا من بين الحاضرين . ومنهج فولتير في الهجوم منهج مزدوج : ففي جانب يتألف - بشكل أو بآخر - من ترجمات حرفية لما يعده فقرات فجأة وفاحشة عند شكسبير : المنظر الأول من مسرحية « عطيل » ، وإياجو يوقف والد ديدمونة ، ويخبره بالفاظ فجأة أنها فرّت مع رنحى ، والحمال في « مكبث » ، وتودّد هنرى الخامس لكاترين ، والتلاعب اللفظي الذي يقوله الخدم في استهلال مسرحية « روميو وجوليت » ، والمنظر الأول في مسرحية « الملك لير » عندما قدم دوق جلوشستر ادموند على أنه ابنه غير الشرعى ، والنكات التي ألفت عن كيفية إجابته . ويسرد فولتير حتى التفاصيل عندما تبدو لذوقه أنها « منحطة » على نحو مؤكد ، مثل حديث الجنود في استهلال مسرحية « هاملت » . وردًا على سؤال برناردو : « هل لديه حارس ممتاز ؟ » يقول

(٣٢) المصدر السابق ، رسالة إلى دار جتال ، ١٩ يوليو ١٧٧٦ ، ص ٥٠ ، ص ٥٨ .

(٣٣) جان لورون دالمبير (١٧١٧ - ١٧٨٣) : فيلسوف ورياضي فرنسي ساهم في تقدم علم الفلك والميكانيكا الديناميكية (المترجم) .

(٣٤) المصدر السابق ، المجلد الثلاثون ، ص ٣٤٩ وما بعدها .

فرانشيسكو : « لا فأر يتحرك » وترجم فولتير الذى أصيب بصدمة هذا النص على النحو التالى : « أنا لا أسمع فأرا يتقافز » وهو غاضب بصفة خاصة ، لان اللورد كيمز^(٣٥) الذى فضل هذه الكلمات على كلمات ضابط عند أجامنون فى مسرحية « إيفيجنيا » لراسين : « الكل نائم ، وكذلك الجيش والرياح ونبتون » ، ويعلق فولتير قائلا : « نعم يا سيدى ، إن جنديا يمكنه أن يرد على هذا النحو فى حراسة أحد المنازل ، ولكن ليس على المسرح أمام الشخصيات البارزة فى الأمة والذين يعبرون عن أنفسهم بنبالة ، والذين يجب عليه أمامهم أن يعبر عن نفسه بالطريقة نفسها »^(٣٦) .

والمنهج الثانى هو منهج برع فيه فولتير : الاستعراض الفكاهى الذى يعيد من جديد محتويات مسرحيات شكسبير خاصة مسرحية « هاملت » ، والذى يبدو فى تلخيصه على أنه قصة قتل محالة بدون مقتضى أو عقل^(٣٧) . وهذه النتيجة تبدو واضحة : إن شكسبير ليس سوى « مهرج قروى » ، « وحش » ، « متوحش سكير » ، « سقاء يحمل ماء » . ولكن سيكون من الخطأ اعتقاد أن فولتير قد نسى تماما الثناء الذى كاله له ، فهو دائما ما يتمسك برأيه القائل إن شكسبير : « جميل ، وإن كانت له طبيعة متوحشة جدا » ، ولا يعرف انتظاما ،

(٣٥) « عناصر النقد » (الطبعة التاسعة ، أدنبره ، ١٨١٧) المجلد الثانى ، ص ٣١١ (المؤلف) .

واللورد كيمز هو هنرى سوم (١٦٩٦ - ١٧٨٢) قانونى وفيلسوف اسكتلدى مؤلف « مشغل إلى فن التفكير » (١٧٦١) ، « عناصر النقد » (١٧٦٢) - (المترجم) .

(٣٦) « المؤلفات » ، رسالة إلى الأكاديمية الفرنسية ، ١٧٧٦ المجلد الثلاثون ، ص ٣٦٢ وهناك عبارات مشابهة فى « القاموس » ، مادة « الفن الدرامى » ، المجلد ١٧ ص ٣٩٢ نبذة من الجازيت الأدبية ، ٤ أبريل ١٧٦٤ ، العدد ٢٥ ص ١٦١ .

(٣٧) المرجع السابق ، « نداء لكل أمم أوروبا » ، ١٧٦١ ، المجلد ٢٤ ص ١٩٢ - ٢٠٣ .

ولا ديكورا ، ولا مناظر ، والذي يمزج الوضاعة بالعظمة ، والماجن بالمرعب ،
 « إنها تراجيديا مشوشة مع وجود مئات من أشعة النور » (٢٨) . ويمثل له
 شكسبير دائما عبقرية فجأة من الطبيعة في بدايات الفن . وعندما كتب فولتير
 مقارنته الأخيرة بين كورنى وراسين ، كانت في ذهنة مقارنة سكالجر بين
 هوميروس وفرجيل . لكنه يلمح أيضا إلى شكسبير : « كورنى ليس له مثل
 مثل شكسبير ، وهو كله عبقرية مثله ، غير أن عبقرية كورنى أكبر من
 شكسبير على نحو أن عبقرية الإنسان النبيل أعظم من عبقرية إنسان من
 عامة الشعب وكذا وله نفس العقلية » (٢٩) ، والجدال النهائي الذي لابد أنه
 لاح لفولتير أنه بلا إجابة على الإطلاق هو الرأى القائل إن شكسبير لا يحظى
 بالإعجاب إلا محليا : « لقد كان وحشا توفر له قدر من الخيال . لقد كتب
 أبياتا عديدة سعيدة : غير أن مؤلفاته لا يمكن أن تحظى بالإعجاب إلا فى لندن
 وفى كندا . وليس من العلامات الطيبة بالنسبة إلى ذوق أمة من الأمم إذا كان
 ما تُعجب به لا يحظى بالاستحسان إلا محليا . ولم يحظ أى عمل لشكسبير
 على الإطلاق بالتمثيل على أى خشبة مسرح أجنبية . لكن التراجيديات
 الفرنسية حظيت بالتمثيل فى كل عاصمة من عواصم أوربا من لشبونة إلى
 سانت بطرسبرج ، ويجرى تمثيلها من حدود المحيط القطبى الشمالى إلى البحر
 الذى يفصل أوربا عن أفريقيا . ودعوا هذا الشرف نفسه يحدث لعمل واحد
 من أعمال شكسبير ، وحيث أنه ستكون قادرين على الدخول فى جدال » (٤٠) .

(٢٨) المرجع السابق ، رسالة إلى فولتير ، ١٥ يناير ١٧٦٨ ، ص ٤٦ ، ص ٨٠ .

(٢٩) المصدر السابق ، ملاحظات على فولتير فيصدر ، المجلد السابع ص ٤٨٦ .

(٤٠) المصدر السابق ، رسالة إلى الأكاديمية الفرنسية ، ١٧٧٨ ، المجلد الثامن ، ص ٣٢٠ .

والأمر يقتضى جهدا كبيرا من التعاطف حتى لا ننبذ الكثير من هذا النقد على أنه نقد كله عبث . إن الجدل الأخير يدحض فولتير بكل يقين تماما اليوم ، إننا نرفض أن نقلق بشأن الوضاعة ، بل وحتى الفُحش ، ونحن نسمع بكل سهولة باستحاليات الحبكة والموقف . وأقل شيء هو أن نفكر فى السبب الذى يجعل فولتير متضايقا للغاية بسبب « الفأر المثير » . وبعد كل شيء ، فإن الجنود يتحدثون بين أنفسهم ، وليس الملك الذى قد يكون من ضمن النظارة المشاهدين .

وعلينا أن نحاول أن نصف ذوق فولتير وآراءه وأحكامه المتباينة ، لكى نصل إلى شيء يشبه الفهم لرأيه بصدد شكسبير . لم يكن فولتير مفكرا نسقيا أو حتى ناقدا نسقيا . إنه يعتد بنفسه فيما يتعلق بقدرته على الحركة ، واستهجانه لمجرد التأملات الميتافيزيقية ، ورفضه أن يصبح متحذلقا وعملاً . إنه لم تتوفر له أى نظرية فى الجمال ، والقليل الذى قاله عن مسائل علم الجمال العام تشير إلى نزعة فردية متطرفة . وهناك البداية الشهيرة لمقالته « الجميل » فى « القاموس الفلسفى » : « اسأل ضفدعا ، ما الجمال ؟ وسوف يرد إنه أثناء الضفدعة »^(٤١) . ومع هذا فهو من الناحية الفعلية أبعد ما يكون عن اعتباره من أصحاب النزعة النسبية . إنه يلجأ على الذوق ، ويكره الحكم بمجرد القواعد . وبالنسبة للرأى المعروف للفيلسوف الفرنسى باسكال القائل : « إن من يحكم بالقواعد فهو أشبه بإنسان يخبر عن الوقت ، مستخدما ساعة مقارنة بإنسان ليست لديه ساعة » . فإن فولتير يردّ بجفاف : « فى مسائل الذوق فى الموسيقى والشعر وفن التصوير ، فإن الذوق يحتل مكانة الساعة : ومن يحكمون بالقواعد وحدها يحكمون حكما سيئا »^(٤٢) . مرة أخرى يلوح الذوق للوهلة

(٤١) المصدر السابق « القاموس » : مادة « الجميل » ، المجلد ١٧ ، ص ٥٥٦ .

(٤٢) المصدر السابق « ملاحظات على باسكال » ، المجلد الثانى والعشرون ، ص ٥٢ .

الأولى شيئا فرديا تماما . وهناك فقرات عند فولتير توحى بمثل هذه النتائج . إنه يقول : « كلٌ وذوقه » ، « إننى لا أستطيع أن أقنع إنساناً أنه مخطئ . إذا كان يشعر بالانزعاج » (٤٣) . ولكن من الناحية الفعلية لا يؤمن فولتير إلا بدوق كلّى واحد ، وهو ذلك الدوق الذى وجد نماذجه فى القديم الرومانى ، وفى فرنسا فى القرن السابع عشر : « إن الذوق الحسّن قائم فى شعور يقظ بالجمال بين الأخطاء ، وفى شعور يقظ بالأخطاء بين الجماليات » (٤٤) . إن على رجل الذوق ألا يحكم « إجماليا » ، إنه جامع مختارات بالسليقة ، إنه جامع انتقائى للفقرات . وهذا هو السبب الذى جعل فولتير يستنكر الأعمال الكاملة (وقد استنكر المجلدات الاثني عشر والخمسين لمولاند) . يقول : « إن هوس المحررين المشرفين الذين يجمعون كل شيء يشبهون الحفّاظ الذين يجمعون النفايات ، لكى يعبدوها ، ولكن مع هذا فإنه كما يحكم الإنسان على القديسين الحقيقيين بأفعالهم الطيبة ، على الإنسان أن يحكم على الأملّيات بأعمالهم الطيبة » (٤٥) .

وهكذا لا يمكن دراسة معظم مبادئ فولتير إلا بالرجوع إلى آرائه العميقة الملموسة . ولكن لحسن الحظ ، فإنّ هذه الآراء عديدة ، وتغطّى عددا كبيرا من المؤلفين لدرجة أن نظرة عامة تُبرّزُ بتأّر يدعو للدهشة . إن فولتير يتمسك بالتراث الكلاسيكى : « اللياقة ، الأدب ، الملائمة » . « إن الكمال قائم فى معرفة كيفية تكييف أسلوب الإنسان مع الموضوع الذى يعالجه » (٤٦) . إن

(٤٣) المصدر السابق ، « خطاب إلى كوينج » ، يونيو ١٧٥٢ ، ص ٣٧ ، ٢٨ .

(٤٤) المصدر السابق ، « القاموس » : مادة « الذوق » المجلد التاسع عشر ، ص ٢٧٨ .

(٤٥) المصدر السابق : « رسالة إلى السيدة دي لافليير » ١٧٧٦ ، المجلد الثلاثين ، ص ٣٢١ .

(٤٦) المصدر السابق : « أنواع الأسلوب » ، المجلد التاسع عشر ، ص ٢٥٠ .

الأسلوب والشكل وطريقة التعبير هي دائما حاسمة بالنسبة للحكم النقدي .
 « إذا ما جعلنا العواطف تتكلم ، فإن كل الناس تكاد تكون لهم الأفكار نفسها ،
 غير أن طريقة التعبير عنها تفرق إنسان الموهبة عن الإنسان الذى ليس لديه
 أى منها » (٤٧) . وأعاد فولتير تقرير العقيدة القديمة الخاصة بالمستويات
 الثلاثة للأسلوب . إن كل موضوع له مستواه : « الطبيعى » أو « المهذب »
 أو « الراقى » . والأسلوب الطبيعى ليس - بطبيعة الحال - أسلوب الهمجى أو
 المتوحش أو حتى الإنسان الطبيعى . إن البساطة هي بالضبط نتيجة التحضر ،
 وهذا الأسلوب يقتزن بالوضوح والنقاء والسهولة . والهمج إنما نهضوا من
 المفاجأة بالطيران إلى الخذلقه والكلام الطنان مقارنة بعريضة القادم الجديد
 إلى باريس أو إسراف المحدث النعمة . وهكذا نجد أن فولتير هو هدو أى شيء
 « زخرفى » أو ما يسميه أى شيء « شرقى » . وهو يهاجم أوسيان (٤٨) ،
 واصطناع الكلام فى العهد القديم (٤٩) ، ووضح أن أسلوب كلام شكسبير
 يلوح له مجرد رطانة ، وكثيرا ما ترجم فولتير الشعر إلى نثر « لاختباره » ،
 ولإحداث تأثيرات كوميدية . وبساطة الأسلوب تعنى أيضا فحاش الأسلوب
 ووحدة الرشاقة : وهو رأى متضمن فى الإصرار الكلى على نقاء الجنس
 الأدبى واستقباح خلط الأساليب . وهو متعلق للغاية ، بل وحاذق أيضا فيما
 يوجهه من انتقادات لغوية ، والاستخدام الجيد المعاصر هو وحده معياره .

(٤٧) المصدر السابق : تصدير إلى « ماريما من » ! المجلد الثانى ص ١٥٦ - ١٦٦ .

(٤٨) ماكفرسون جيمس أوسيان (١٧٣٦ - ١٧٩٦) : شاعر اسكتلندى نشر « شذرات من الشعر القديم
 مجموعة من أهالى اسكتلندا » (١٧٦٠) - (المترجم) .

(٤٩) « المرجع السابق » ، « القاموس » : مادة « الفن والقصة » والمحدثون ، المجلد ١٧ ، ص ٢٣٦ - ٢٤٠ .
 والأمثلة على الكلام الطنان مستمدة من الإنجيل .

وحتى موليير ولافونتين وكورني يجب قراءتهم بحذر . وينطبق معيار الجلاء أيضا على الشعر : « يجب أن يتصف الشعر بالجلاء والنقاء الذي يتصف به النثر السليم للغاية » ^(٥٠) . وهو يمدح بعض أبيات النظم بقوله : « كل الأفكار مترابطة ترابطا وثيقا ، والكلمات هي الكلمات الحقة ، وهي تكون جميلة في النثر » ^(٥١) .

لكننا ننسى الظن بفولتير إذا اعتقدنا أنه يتقصد من قدر الشعر ، فالشعر ليس من نافلة القول ، أو ليس شيئا مهجورا : « إن الشعر الذي لا يقول مزيدا وأفضل وأسرع من النثر يمكننا أن نقول عنه إنه نظم سيء » ^(٥٢) . وهو في تعليقه المتطور على مسرحيات كورني أخضعها لنقد لغوي دقيق يبرر كل أمثلة الخدلة على أنها رذيلة ^(٥٣) . وهكذا ، فإن الوضوح هو المطلب الأول لكل من النثر والشعر : « إن أي نظم أو أي جملة تقتضي شرحا لا تستحق أن تشرح » ^(٥٤) ، هذه هي عبارته الباعثة على الدهشة التي تلغى نصف أدب العالم ، النصف الذي يبدو أننا نحبه للغاية اليوم ، والذي يبته شعراؤنا في كل مسألة في المجلات الصغيرة ، كما أن على الشعر أن يطبع نفسه على الذاكرة ، وبالتالي يتم فهمه بسهولة .

(٥٠) المصدر السابق : « ملاحظات على مسرحية برانيكت لكورني » ، المجلد ٢١ من ٢٧٢ .

(٥١) المصدر السابق : « ملاحظات على رسالتين لهلفيتيس » ، المجلد ٢٢ من ٧ .

(٥٢) المصدر السابق : « ملاحظات » ، المجلد ٢٢ من ٢٢ .

(٥٣) المصدر السابق : المجلد ٢١ من ٢٢ ، رسالة إلى فوفنارج (١٥ أبريل ، ١٧٤٢) تدافع عن كورني بظاهراً . انظر المجلد ٢٦ من ٢٠٤ .

(٥٤) المصدر السابق : رسالة إلى توسان ، ٢٢ مارس ١٧٧٥ : المجلد ٤٩ من ٢٥٢ .

ريادة على ذلك ، فإن فولتير يدرك الأساليب الأرقى ، ففوق الأسلوب الطبيعي يظهر الأسلوب اللائق القائم - دائما - على الانتقاء ، وهو نتيجة الدقة والاتقان ويعد فرجيل وراسين سادة الفصاحة وأعظم الشعراء . إن الشعر ليس مجرد نثر إيقاعي ، وهكذا يستهجن فولتير قصيدة النثر التي طرحها لاموت ، واستهجن تسمية فائلون ملحمة الثرية « تليماك » قصيدة ^(٥٥) . إن القافية ليست قليلا ، بل هي بالأحرى ترغم الشاعر على أن يفكر بدقة أكبر ، وأن يعبر عن نفسه بصواب أشد ^(٥٦) . وهو يكرر القول ، إن الشعر هو « موسيقى النفس » ^(٥٧) ، وفي الممارسة يؤكد على صفات رخامة الصوت في النظم . ولهذا يعرف أن ترجمة الشعر مستحيلة . كتب فولتير : « لا تعتقدوا أنكم تعرفون الشعراء من الترجمات ، هذا يشبه رغبتكم في رؤية ألوان اللوحة في النقش » ^(٥٨) . ومن الخطأ الاعتقاد بأن فولتير يضع في أعلى مرتبة مجرد الإيقاعات التبريرية . ولم يكن فولتير يُكنّ إعجابا شديدا ببولو أو بوب . وأدرك أنه يعيش في عصر تدهور الشعر الفرنسي . وكان إعجابه منصبا على فرجيل وراسين بسبب شعرهما المتناغم ، وإن « لغتهما هي لغة النفس » . ولقد استحسن في الأدب الفرنسي استحسانا شديدا - بجانب راسين - بعض الففقات عند كورنى ولافونتين وكيئو ، كما استحسن بالإمكان بعض مقاطع

(٥٥) المصدر السابق : تصدير مسرحية « أوديب » ، ١٧٢٠ ، المجلد الثاني ، ص ٥٥ أنظر أيضا القاموس : « الملحمة » ، المجلد الثامن عشر ، ص ٥٦٤ .

(٥٦) المصدر السابق : تصدير مسرحية « أوديب » ، ١٧٢٠ ، المجلد الثاني ص ٥٦ - ٥٧ .

(٥٧) على سبيل المثال : المصدر السابق ، « القاموس » : « الشعراء » ، المجلد الثاني ص ٢٢٢ .

(٥٨) المصدر السابق : « مقال عن الشعر المحمدي » ، المجلد الثامن ، ص ٣١٩ .

عند مالرب^(٥٩) ، وراكا^(٦٠) ، وقال إن شعرهما شعر كامل^(٦١) .

وبجانب الأسلوب الشعري هناك الأسلوب الدرامي التراجيدي الراقى .
ولقد أحب فولتير المسرح الفرنسي ، وأعجب به ، وجعله فوق أى مؤسسة أخرى
أو أى تراث آخر . وقال إن كورنى « أسس مدرسة عظمة الروح ، وأسس
موليير مدرسة الحياة الاجتماعية » ، وتعد الدراما بالنسبة له المحصلة النهائية
للحضارة ، وخاصة الحضارة الفرنسية بطبيعة الحال . ويقول فولتير : « لم
تكن هناك كوميديا رائعة قبل موليير ، بمثل ما يمكن القول إنه لم يكن هناك أى
فن يعبر عن المشاعر الحقة والريقة قبل راسين ، لأن المجتمع لم يكن قد وصل
بعد إلى الكمال الذى وصل إليه فى زمانهما »^(٦٢) . وعنده أن الدراما يجب -
فوق كل شيء - أن يكون لها تأثير عاطفى ، ويجب أن تثيرنا وتشوقنا . وهذا
التشويق تقضى عليه الاستحالة والتعقيدات غير الضرورية للحبكة أو التبريرات
المعقدة . والوحدات الثلاث التى دافع عنها فولتير فى التصدير المبكر لمسرحية
« أوديب » (١٧٢٩) إنما هى مجرد احتراس ضد الاستحالة . وتتواجد وحدة
الحدث ؛ « لأن العقل الإنسانى لا يستطيع أن يحتضن عدة موضوعات فى الوقت
نفسه » ، وتتواجد وحدة المكان ، « لأن الحدث المفرد لا يمكن أن يحدث فى عدة

(٥٩) فرنسوا دى مالرب (١٥٥٥-١٦٢٨) : شاعر فرنسى ، كان شاعر البلاط فى عهد هنرى الرابع ولويس
الثالث عشر . ألف قصائد وفنائيات ، واهتم بالشكل الصارم والقيود ونقاء القاموس الشعري ومهد الطريق
للكلاسيكية فى فرنسا (المترجم) .

(٦٠) راکا (١٥٨٩ - ١٦٧٠) : شاعر فرنسى ، يعد من أقدم أعضاء الأكاديمية الفرنسية (١٦٣٥) . له
قصائد دينية ، كما كتب دراما وهوية (المترجم) .

(٦١) انظر : نيف : « نوق فولتير » ص ٢٤٤ ، ص ٢٥١ .

(٦٢) « المؤلفات » ، الطبعة الثانية « رسالة تكريسية لمسرحية (زانير) » ، المجلد الثانى ، ص ٥٥١ .

أمكنة في الوقت نفسه ^(٦٣) ، وتتواجد وحدة الزمن ، لأن لحظة الحسم هي وحدها التي تهمنا وتشوقنا . ولا يجب أن تكون خشبة المسرح خاوية ، ولا يجب أن تظهر عليها أى شخصية بدون أن يكون لها دور كافٍ في الحدث . والتراجيديا - حسب رأى فولثير - يجب وينبغي أن تكون رفيعة المستوى ، بل يجب حتى أن تكون مثيرة للشفقة ولها طابع مسرحى . ولهذا لا صبر له على التراجيديا البورجوازية الجديدة التي تبدو له انحطاطا عن النوع الحق ، وإن كان متسامحا نوعا ما بالنسبة للكوميديا المثيرة للدموع . ولقد كتب فولثير نفسه عدة مسرحيات منها ، بالإضافة إلى هذا - وإلى حلما - كان غير راض عن بعض تراث وتقاليد التراجيديا الفرنسية في القرن السابع عشر . ولقد اعترض على خدع الحب بصفة خاصة إذا لم تكن تشكل مركز المسرحية وكانت مجرد عوائق كانسراب جانبي اضطرارى ، وكذلك بالنسبة للاستبعاد الصارم لمناظر العنف والموت على الأقل في سنواته الأولى . ولقد أراد أن يحدث موت « ماريا من » زوجة هرود في مسرحيته هو ، والتي تحمل اسم هذه الزوجة على خشبة المسرح ، وواضح أنه متأثر تأثرا شديدا في البداية بمقدار الحدث في مسرحية مثل « يوليوس قيصر » لشكسبير أو مسرحية « حفظ الله مدينة البندقية » لأكتاوى ^(٦٤) . ومسرحية فولثير « موت قيصر » يتهاك فيها وحدة الزمن ، ومسرحية « سميراميس » أدرج فيها شبحا في وضوح النهار . ومن

(٦٣) المصدر السابق : تصدير مسرحية « أوليبي » ١٧٢٠ ، المجلد الثاني ، ص ٤٩ .

(٦٤) توماس أكتاوى (١٦٥٢-١٦٨٥) : كاتب مسرحى وشاعر إنجليزى . كتب مسرحية « اليتيم » (١٦٨٠) بالشعر المرسل . وأشهر أعماله « حفظ الله مدينة البندقية » (١٦٨٢) . وله قصيدة يروى فيها سيرته الذاتية بعنوان « شكوى الشاعر من رية شعره » (١٦٨٠) - (المترجم) .

المؤكد أن هاتين المسرحيتين مثالان على رغبة فولتير وإرادته في التجريب ، ولكنه إرداد عداوة فيما بعد لمقتضيات خشبة المسرح والأحداث والعادات المتطورة ، واعتقد أن المسرح كان يترد إلى الهمجية ^(٦٥) .

وهذا الوصف المقتضب وحده يجب أن يبين كيف كان ذوق فولتير محددا تحديدا رائعا ، وكيف كان مغروسا بشدة في فرنسا القرن السابع عشر ، وهو العصر الذي تطلع إليه ثانية بحتين وشعور واضحين إزاء تدنّي عصره في العبقريّة الشعرية ، ولكن باعتزاز بالنسبة لتقدم حرية الفكر والحريات المدنية . ولا يوجد مجرد شيء هوائى بالنسبة لذوق فولتير . فقد شعر على وجه اليقين أنه يجب أن يكون تعبيراً عن مجتمع ومعيّاراً له جزاءه الخلقى والاجتماعى . إنه ليس انطباعياً ، كما أنه ليس مجرد إنسان قطعى فى أحكامه . إنه إنسان الذوق ، إنه صوت حضارة قد تكون ولّت وتغيّرت ، لكنّها خلّفت تأثيرها العميق على الأدب والنقد الفرنسين . إن الوضوح والقياس والتصميم والذوق لا تزال كلمات ساحرة فى فرنسا ، والذوق الكلاسيكى الجديد الفرنسى يمثل فى نقائه إسهاماً مستمراً فى الحضارة .

ولا يمكن إدراج فولتير مع رواد النقد التاريخى . وما لا شك فيه أنه عرف قلداً كبيراً من التاريخ ، ولقد وُصف - وليس فى هذا افتراء ونجسٌ - بأنه مؤسس تاريخ الحضارة ، ومؤسس تاريخ الاقتصاد والتاريخ العالمى . ولكنه حتى وهو يؤرخ كان مهتماً أساساً بالحاضر والمستقبل . وهو كناقذ لم يكن مهتماً بالترعة القديمة الأدبية ، وإن كان قد كتب أبحاثاً مكتسحة يمكن أن تسمى تاريخاً أدبياً : لقد كتب تخطيطاً أولياً للملحمة فى « مقال عن الشعر

(٦٥) نجد مناقشة شاملة فى ليون : « التراجميات والنظريات الدرامية عند فولتير » .

الملحمى ، وكتب مسحا عن الأدب فى « عصر لويس الرابع عشر » ، وكتب
تخطيطا خفيفا عن تاريخ الفن الدرامى فى « القاموس » . وكان فولتير يلجأ -
أحيانا - إلى المجادلات التاريخية ، لكى يبرر الأخطاء أو ليؤكد الجدارة
التاريخية لإدراج شيء ما أو تأصيل شيء ما . وهكذا لحجد التتميق فى مسرحية
« السيد » لكورنى ، يتلمس له علوا على أنه ذوق أمباني ، والذي كان - آنذاك -
« روح العصر »^(٦٦) . وآباء الكنيسة كانوا يعدون عظماء بالرغم من ذوقهم
القاسد بالنسبة لما لجأوا إليه من كتابات ومجازات . وربما يطالب فولتير بالفوضى ؛
لكى يفهم « نورىكا » أو نشيد الإنشاد فى العهد القديم ، الذى ترجمه وهو
يخفف من نغمة الصفحات المليئة بالإثارة الجنسية . ولقد تعجب فولتير من
أوجه التشابه فى كل الأدب البدائي ، وهو يقصد بالبدائي أى كتابة ليست مستمدة
من تراث القليم الرومانى . وهكذا قارن بين « الإلياذة » وسفر أيوب فى العهد
القديم ، وقارن بين المسرح اليونانى القديم والأوبرا التى قدمها متاستاسيو^(٦٧) ،
واسترعى انتباهه مسرحية « بروميسوس مصقلا » لاسخيلوس على أنها مشابهة
لمسرحية « الحكم الأسرارى »^(٦٨) ، الأسبانية . وأحيانا كان يصنف هوميروس
والإنجيل وأوسيان معا على أنهم يمثلون نوعا من الأدب يعد أدنى بالنسبة

(٦٦) « اللغات » ، « مسرح بيير كورنى » ، تعليق على مسرحية « السيد » ، المجلد ٣١ ، ص ٢٢٨ .

(٦٧) اسمه الأصلى بينز تريباس (١٦٩٨ - ١٧٨٢) : مؤلف أشعار للأوبرا إيطالى ولد فى روما ، وتوفى فى
فيينا التى عاش بها كشاعر البلاط الملكى . وهو ابن بدال ، صُنع وهو فى الحادية عشرة من عمره ينظم الشعر
فى شوارع روما . وكرس نفسه لكتابة الأشعار لوفى الأوبرا ، ومن بين الموسيقيين الذين استعانوا بأشعاره فى
الأوبرا الموسيقى هاندل والموسيقى هايند - (المترجم) .

(٦٨) المصدر السابق ، « القاموس » : « الملحق القديم » ، المجلد ٢٠ ، ص ٤٠٣ « رسالة بحثية فى
التراجيديات القديمة والمحدث » ١٧١٨ ، المجلد الرابع ص ٨٤٧ وسابقتها « القاموس » : « الفن الدرامى » ، ص
المسرح الأمباني » ، المجلد ١٧ ، ص ٣٩٥ .

للدوق السليم . زيادة على ذلك أبدى شيئا من الوعى بوجود مقاييس مختلفة للدوق فى العصور المختلفة والأمم المختلفة . وعلى أى حال ، وبصفة عامة ، لم يعترف فولتير إلا بنوع واحد من الأدب : الأدب اللاتينى والفرنسى الكلاسيكى ، أو أى شىء فى أمم غير فرنسا بيدى قريبا من ذلك الأدب . وأحيانا ما يوصف فولتير كرائد للترعة العالمية فى الأدب ، ولكن من المؤكد أنه يمكن بالأحرى وصف آماله بالنسبة لجمهورية مستقبلية للأدب والمجتمع عظيم للأرواح على أنها إمبريالية ثقافية فرنسية ، نظرا لأن « اللغة الفرنسية ستكون مصطلحه الجوهري » . ومن المؤكد أن الدوق الفرنسى سيكون النقطة الرئيسية فى مرجعيته (٦٩) .

لقد اعتقد فولتير فى أوائل حياته أن دور الإنجليز هو دور الإسهام فى تحرير الدوق الفرنسى . ولقد أدرك وجود جماليات محلية وعقريات مختلفة للأمم الأوروبية الرئيسية . وأحيانا كان يدلى بتفسيرات اجتماعية عن فروق فى الدوق . وهو يحدّثه عن الشعر الشرقى أشار إلى مكانة مختلفة للنساء : « إن الشعر سوف يختلف مع شعب يعبس نساءه فى بلاط الحريم ومع شعب يمنحهم حرية مطلقة » (٧٠) . ولكن ظل دائما ويشكل أساسى مستجيبا للدوق عام ، وهذا الدوق العام هو الدوق الكلاسيكى الذى تأسس على مبادئ الطبيعة الإنسانية العامة . وهناك هجمة من هجماته على شكسبير تسمى « نداء إلى كل أمم أوروبا » (١٧٦١) وهو يعود مرارا وتكرارا إلى الجدال الداهب إلى أن المؤلف الذى يسر الناس محليا فقط (مثل شكسبير أو لوب دى بيجا) لا يمكن أن يكون عظيما ومصيبا حقا . ولقد فكّر فى الدوق الأوروبى الذى لا تستطيع الأمم الأخرى إلا أن تساهم فيه ، وهذه

(٦٩) بيدى أن هذا لا يرضى على نحو كاف معظم المؤلفين الذين أثنا على ترعة فولتير العالمية وعلى سبيل المثال مريان - جناس ، بل وحتى تيف .

(٧٠) « المؤلفات » ، « القاموس » : « الدوق » ، المجلد ١٩ ، ص ٢٧٨ .

النظرة سوف تبدو أقل عبقرية إذا أخذنا في اعتبارنا الانتشار الهائل للغة والدوق والعادات الفرنسية خلال القرن الثامن عشر . وبعد وفاة فولتير بست سنوات استطاع ريفارول ^(٧١) أن يكتسب جائزة الأكاديمية البروسية ببحثه « مقال عن كلية اللغة الفرنسية » (١٧٨٤) . ولقد كُرم فولتير نفسه في بلاط الإمبراطور فريدريك الأكبر الذي كان طموحه أن يعد شاعرا فرنسيا . وفي روسيا أصبحت الفرنسية لغة البلاط وطبقة النبلاء ، وهي حالة دامت وامتدت حتى القرن التاسع عشر على نحو ما يجب أن يعرف أي قارئ لتولستوى . ومن المؤكد أن الفرنسية كانت اللغة الثانية في إيطاليا ^(٧٢) . وسيادة الكلاسيكية الجديدة في أسبانيا وإيطاليا وألمانيا ، بل وحتى في إنجلترا لم تبدأ في مواجهة تحدٍّ إلا في السنوات السابقة مباشرة على وفاة فولتير ، فلا عجب أنه رأى الآداب الأخرى من خلال منظار الذوق الفرنسي . وبطبيعة الحال كان لابد أن يُصنّف في إنجلترا بين أشد الأدباء محافظة . ويكفى - برهانا على ذلك - موقفه من شكسبير ، وليس هناك شك في أنه قرأ وعرف ريمر أو حتى تعلم من منهجه ^(٧٣) . ولقد كان - على نحو مؤكد - معاديا أيضا للمتون بعد أن أبدى بعض الاعترافات الملينة بالإعجاب والحيرة . ويشك الإنسان في أن آراء بوكورانتى النبيل البندقي في

(٧١) أنطوان دي ريفارول (١٧٥٣ - ١٨٠١) : أديب وصحفي فرنسي اشتهر بمناقشاته الذكية . ترجم للشاعر الإيطالي نانتى « الجعيم » إلى اللغة الفرنسية . وهو من المؤمنين بالملكية في عهد الثورة الفرنسية . وقد هاجر عام ١٧٩٢ إلى بروكسل ولندن وهامبورج . وقد اشتهر بجملة « من ليس لديه وضوح لا يمكن أن يكون فرنسيا » . (المترجم) .

(٧٢) نجد تناولا كاملا في ف . برنوف : « تاريخ اللغة الفرنسية » . المجلد الثامن : « الفرنسي خارج فرنسا في القرن الثالث عشر » المجلد الأول : « الفرنسي في الاقطار المختلفة لأوربا » . باريس ، ١٩٣٤ .

(٧٣) لم يتضح هذا بالتفصيل ، ولكنه جلي . من فولتير . وهو يقتبس من ريمر في « المؤلفات » ، رسالة إلى الأكاديمية الفرنسية ، ١٧٧٦ ، المجلد ٣٠ ، ص ٣١٢ .

رواية « كانديد » ليس ببعيد أن تكون من عند فولتير نفسه :

يقول بوكورانتى : « ملتن ، ذلك الهمجى الذى علق تعليقاً عملاً على الإصحاح الأول من سفر التكوين فى عشرة كتب من النظم الفظ ، ذلك المحاكى الفج للميونانيين الذى يشوّه الإبداع ، والذى يدل أن يعرض الوجود الأبدى ، كما فعل موسى بإبداع الكون بكلمة جعلت المسيح يأخذ بوصلتين كبيرتين من دولاب من دواليب السماء ، ليرسم خطة عمله المقصود ، فهل تتوقعون منى أن أقتر الرجل الذى أُلّف تصور تاسو عن الجحيم والشیطان ، الذى جعل لوسيفر يتنكر أولاً على شكل ضفدع ، ثم على شكل قزم ، والذى جعله يكرر الاحاديث نفسها مئات المرات ، بل حتى يتجادل فى اللاهوت ؟ لماذا ؟ إن الرجل كانت لديه فكاكة نادرة لا تمكنه من المحاكاة بكل جدية الاختراع الكوميلى الذى ابتلعه أريوستو للأسلحة النارية ، ويجعل الشياطين تطلق المدفع فى السماء ! فلا أنا ولا أى إنسان آخر فى إيطاليا يمكن أن يجد لذة فى هذه المبالغات المؤسفة . إن زواج الخطيئة والموت والحيات التى ولدتها الخطيئة تُمرض كل إنسان له رفاة ذوق ، ووصفه المسهب لمستشفى لا يبهج سوى حفار القبور . إن هذه القصيدة الغامضة والغريبة والمستهجنة لقيت احتقاراً ساعاً نشرها . وأنا أحكم عليها الآن كما حكم عليها أولاً زملاء المؤلف . إننى أقول ما أعتقد وأنا لا أعابأ بما إذا كان الآخرون يتفقون معى » (٧٤) .

وبالرغم من أن ذاكرة بوكورانتى عن ملتون غير دقيقة بشكل مشير (فهو حتى غير كلاب الجحيم فجعلها حيات) ، وعلى الرغم من أنه لا يعرف القدرة

(٧٤) المصدر السابق ، كانديد ، المجلد ٢١ ، ص ٢٠٤ (الفصل ٢٥) . والترجمة الإنجليزية لجون بوت فى نص جري القياس بعد إذن ناشر سلسلة كتب بنجوين (رست درايتون ، ميلسكس ، ١٩٤٧) ص ١٢٢ - ١٢٣ .

الإنجليزية على اختراع البوصلات^(٧٥) ، فإن الرأي الذي جرى التعبير عنه يتفق مع ذوق فولتير اتفاقا تاما ، حتى إن سخرته من بوكورانتى لا تؤثر في نقده للتون .

مرة أخرى بالنسبة لشكسبير أبدى فولتير إعجابه بأشكال الجمال الفردية وتجنّحات الخيال . لقد ترجم الحديث المنفرد الذي أدلى به الشيطان بعد خطيبته ، غير أن حوار الموت والخطيئة ، اعتبره « مقزرا وبغيضا »^(٧٦) .

وبصفة عامة خلص فولتير إلى أن قصيدة « الفردوس المفقود » للتون هي « عمل مفرد أكثر منه عمل طبيعي ، وأنه حافل بالخيال أكثر من امتلائه باللطافة ، وأنه حافل بالجرأة أكثر من أن يكون انتقاء ، وأن موضوعها مثالي ، ويبدو أنه لم يهتم بكتابتها للإنسان »^(٧٧) .

والموقف نفسه هو الكامن وراء الأقوال النادرة التي تحدّث بها فولتير عن الشاعر الإيطالي دانتي ، الذي مدحه لأنه كثيرا ما يكون ساذجا ، وأحيانا يكون جليلا ، ولكنه مهتم عادة « بالذوق الساذ » . بل إن فولتير قد كتب محاكاتين ساخرتين في دراستيه « مقال عن الأخلاق » و « القاموس »^(٧٨) . ومن بين الشعراء الأجانب هناك شاعر حظى بأكبر مدح ، وهو أريوستو ويعد - في نظر فولتير - الشخص الذي قرن ابتداء هوميروس بأناقة فرجيل وذوقه ،

(٧٥) انظر : « الفردوس المفقود » القسم السابع ، الأبيات ٣٢٥ - ٣٢٧ . وبالنسبة للأمثال القسم الثامن : ص ٢٧ .

(٧٦) « المؤلفات » ، « القاموس » : « لقصة » ، المجلد الثامن ، ص ٣٦٠ .

(٧٧) المرجع السابق : « مقال عن الشعر الملحمي » ، المجلد ٨ ، ص ٣٦٠ .

(٧٨) المرجع السابق : « مقال عن الأخلاق » ، المجلد ١٢ ، ص ١٠٦ (الفصل ٩٢) « القاموس » : « دانتي » ، المجلد ١٨ ، ص ٣٩٢ .

وأضاف الخيال في « ألف ليلة وليلة » إلى حساسية تيبولوس ، وأضاف المزاح إلى بلوتوس ، وهو مستغرق على لافونتين كراو قصصى ، وهو - أحيانا - على قدم المساواة مع راسين في الشجن ^(٧٩) . وينال تاسو أيضا إعجابا من فولتير ، وإن كان بحمىة أقل . وأريوستو وتاسو يتفوقان على هوميروس : فعمله « أورلاندو ثائرا » أفضل من « الأوديسا » ، و « القدس حرة » أفضل من « الإلياذة » . وهو يستهجنهما ، لا لشيء سوى الإفراط في الأعاجيب التي ترد في قصيدة ملحمة ، وهو يعترف بوجود زخرفة براقعة عرضية ، والتي وصف بها بوالو رواية تاسو ^(٨٠) .

ولقد اختص فولتير راسين وحده من بين الكتاب الفرنسيين بأكبر مدح . ونعمة فولتير تصبح غنائية على نحو إيجابى عندما يتحدث عن راسين ، وهو يصف بنغمات حافلة بالعاطفة العميقة « أفيجينيا » و « أثالي » بأنهما رائعتان بالنسبة للعقل الإنسانى ^(٨١) . وموليير فى نظره هو - دون شك - أعظم كتاب الكوميديا على الإطلاق ، بينما يظهر ثناء حافلا بالكرم لباسكال وبوسويه رغم أنه لا يتفق مع آرائهما بشكل عميق ، وهو يتجادل ضد باسكال كثيرا فيما يتعلق بحياته . واستهجن فولتير على نحو طبعى من بين المعاصرين لروسو

(٧٩) المصدر السابق : « رسالة إلى شامفور » ، ١٦ نوفمبر ١٧٧٤ ، المجلد ٤٩ ص ١٢٠ ، وحقرات أخرى على سبيل المثال في « القاموس » : « الملحمة » ، المجلد ١٨ ص ٥٧٤ - ٥٧٩ .

(٨٠) المصدر السابق : « مقال عن الشعر الملحمى » ، المجلد ٨ ص ٣٣٦ (الفصل السابق) وعن تاسو انظر : « مقال عن الأخلاق » ، المجلد ١٢ ، ص ٢٤١ (الفصل ١٢١) وانظر أيضا : « القاموس » : « النقد » و « الملحمة » ، المجلد ١٨ ، ص ٢٨٤ ، ٥٦٤ .

(٨١) المرجع السابق ، انظر : « مسرح كورنى » ، وتصدير « بواشيري » ، المجلد ٣٢ ، ص ٢٩١ ، وأيضا « القدماء والحديثون » ، المجلد ١٧ ، ص ٢٢٥ .

لأسباب شخصية وأيدولوجية متأخرة . إن منهجه المتصف بالتلخيصات الساخرة للحبكة تفسىء - دون شك - بأقصى فطنة عندما يعيد قص رواية « هلواز » لرومو^(٨٢) أو يلتقط أخطاء في النحو والصور والأخلاقيات في رواية رومو . ولكن فولتير - بشكل شخصى - لم يكن غير مقلد تماما لفصاحة رومو وعبقريته : « إنه أشبه بديوجين ، وهو أيضا يتكلم مثل أفلاطون »^(٨٣) .

ويمكن للإنسان أن يواصل ضرب الأمثال على أحكام فولتير الأدبية التي لا تخصى ، ولكن كلما قرأه المرء ، فإنه يتأثر بتماسك وتناسق ذوقه : وحدة نظرنه بالرغم من التناقضات العارضة أو تجاوزات التأكيدات ، وآراؤه الأدبية في أغلبها هي تأكيد غريزى لهذا الذوق . والمعايير الرئيسية هي دائما مقاييس الأسلوب والتأليف والتناغم والفصاحة ، والمفهوم المحورى هو اللياقة إذا ما فهمناها في إطار السيد النبيل الفرنسى ، ومن الناحية الاجتماعية ، فإن من المؤكد أن فولتير كان الأرسطقراطى الفرنسى على الرغم من نزعته الشكية الدينية وكراهيته للطغيان وعدم التسامح . وأحكامه الأدبية لم تكن إطلاقا أو نادرا ما تتلون بآرائه الدينية والسياسية . ومسرحية « أثالى » - وهي مثال صارخ على التسامح - لا تزال هي « العمل الكبير للروح الإنسانية » .

وهكذا فإننى لا أتفق مع ما قاله ستسبرى عن فولتير باعتباره ناقدا^(٨٤) . والراى القائل إن « كتر » فولتير وقلبه لم يكونا فى الأدب و« أنه بالنسبة للأدب لم يكن لديه سوى حب أصيل واهن » يبدو لى خاطئا تماما ، فهو أديب

(٨٢) الرجوع السابق : « رسائل عن رواية هلواز » ، ١٧٦١ ، المجلد ٢٤ ، ص ١٦٥ - ١٨٠ .

(٨٣) المصدر السابق : « رسالة إلى هلفيتوس » ، مارس ١٧٦٣ ، المجلد ٤٢ ، ص ٤٤٧ .

(٨٤) ستسبرى ، الجزء الثانى ، ص ٥١٥ وما بعدها .

أولاً وقبل كل شيء ، ويبدو لى مثيراً للدهشة أن يشك فيه أى إنسان فى حبه الشديد للأدب وشغفه به وطموحه طوال حياته أن يكون شاعراً ، ويبدو أن المرء سيكون ذا ذوق رومانسى ضيق الأفق ، إذا لم يقدر النجاح الفنى الحقيقى للغاية لبعض قصص فولتير « الساذجة » و « كائيد » ، وحتى مسرحياته وقصائده الساخرة مثل « جان دارك » ، وإبداعاته المتناثرة العديدة تظهر - فى إطار محدّد معيّن - قوة عبقريته . وهو نفسه يعرف أنه مجرد تابع للرجال العظام فى القرن السابع عشر ، وأنه لا يستطيع أن يضاهيهم . وهذا هو السبب الذى دفعه إلى الانحد بمقاييسهم بكل قوة : لقد اعتقد فى نفسه أنه المدافع عن الإيمان الشعرى فى عصر النثر ، وأنه يمثل الحضارة الأرستقراطية فى عصر البورجوازية الصاعدة بلدورها « الأجنبى » المنحط بالنسبة لما هو عنيف وما هو مبتذل شائع . وربما تكون هناك مفارقة فى الحقيقة التى تذهب إلى أن فولتير يمكن أن يعد رائداً للثورة الفرنسية ، كما أنه للخُفَر الأمامى لعصر لويس الأكبر . ولكن يمكن حل هذا فى وحدة إنسان يكره الظلم ، وعدم التسامح ، ونزعة الغموض ، واللاعقلانية بمثل ما يكره ما يعدّه فظاظة ودونية وعنفاً وعيباً فى الذوق والشعر . والنزعة الشكية الدينية ، وحتى النزعة السياسية المتطرفة ليستا متصارعتين مع المحافظة الأدبية ، ولم تكونا هكذا على الإطلاق فى التاريخ .

المصادر والمراجع

The works of voltaire are quoted according to the standard 52-volume edition by Louis Moland, Paris, 18770 - 83, except where I quote the English publications according to the English texts: The Essay upon Epic poetry, London, 1727; and the letters concerning the English Nation, ed. charles whibley, London, 1926.

By far the most important treatment of Voltaire as a critic is Raymond Naves, *Le Gout de Voltaire*, Paris, n.d. 1938P. 566 pp., to which this chapter is heavily indebted. In addition I have used henri Lion, *Les Tragédies et les Théories Dramatiques de Voltaire*, paris, 1895; J. J. Jusserand, *Shakespeare en France sous l'ancien régime*, paris, 1898; Thomas R. Lounsbury, *Shakespeare and Voltaire*, London, 1902; C. M. Haines, *Shakespeare in France. Criticism, Voltaire to Hugo*. London, 1925; Ernst Merian-Genast, "Voltaire und die Entwicklung der Idee der Weltliteratur," *Romanische Gorschungen*, 40 (1927), 1-226; Warren Ramsey, "Voltaire and Homer," *PMLA*, 66 (1951), 182-86.

(۳)

دیوارو

يُعدُّ ديس ديدرو (١٧١٣ - ١٧٨٤) - من حيث هو ناقد - موضوعاً من أشد الموضوعات المثيرة للجدل في تناول . فمدى اهتماماته وتنوع الأجناس الأدبية التي يتعرض لمناقشتها من ناحية الموضوعات الجمالية والأدبية هما مدى وتنوع كبيران ، كما هو الشأن عند هردر . وبجانب هذا هناك تطور واضح في آرائه من الكتابات المبكرة في أواخر سنوات ١٧٤٠ إلى « مفارقة الكوميدي » (١٧٧٨) . وهذه الصعوبات هي من النوع الذي يمكن أن يتوقعه الإنسان . والأكثر مدعاة للدهشة التناقضات والتحولات في التأكيد في آراء ديدرو التي يأخذ بها في وقت واحد ، والتي لا يمكن التوفيق بينها بأن تقرر ببساطة أن رأياً واحداً ، فحسب هو رأيه الأصلي ، وأخيراً هناك تقلب مزاجه ودينامية شخصيته ، وهو ما انعكس في أسلوبه وتأليفه مما يجعل صبغة آرائه بالصبغة النسقية أمراً مستحيلاً^(١) .

وهناك عدة طرق لمعالجة الموقف : على المرء أن يلاحظ التنوع المتناقض لآراء ديدرو ، ويقرر أنه - بكل بساطة - غير متناسق ، ومن ثم فيمكن ألا ندخل هذا في الحسبان إلا على نحو واهن . وهناك طريقة أخرى هي أن نعزل بجزء ما يعدّه الإنسان رأيه الأساسي ، ونستبعد كل النظريات الأخرى باعتبارها انحرافات أو استسلامات للعصر . ولا يروق أيُّ من هذه الطرق . وينبغي علينا أن نجد نوعاً من العامل المشترك بين عدة نظريات ، لكي نشرح كيف اختلفت في وقت واحد . فإذا درس الإنسان أعماله بترتيبها الزمني الدقيق ، فيمكنه أن يتتبع تحولاً ليس باللامعقول ، وإذا ما وجّه الإنسان انتباهه بشدة للسياق الإشكالي

(١) انظر مقال ليونمبيترز : « أسلوب ديدرو » في « اللغويات والتاريخ الأدبي » ، وانظر أيضاً ملاحظات سانت - بول في « محاضرات الاثنين » ، المجلد الثالث ، ص ٢٩٥ ، ص ٢٠٦ - ٢٠٧ .

لأقواله والأجناس التي تنطبق عليها ، فإنّ الإنسان يمكن أن يكتشف مزيدا من التناقض والتماسك .

ويُحسّن أن نُعنّون نظريات ديديرو المبكرة باسم النظريات الانفعالية . إن الفن والأدب عليهما - بطبيعة الحال - أن يحركنا نحو الفضيلة ، والفنان نفسه يجب أن يتحرك ، والأفانين والأبنية التي يستخدمها يجب أن تكون مثيرة بقدر الإمكان . ويريد ديديرو للأدب أن يكون فوق كل إثارة للشفقة . وربما يكون هذا تعميما طائشا نوعا ما ، لكن قد يسمح لنا بأن نوفق بين النظريات البيئية المتناقض في سنواته الأولى . وفيما بعد أصبح ديديرو أكثر شكا بصدد تأثير الفن ، وبالتالي بصدد الحاجة إلى التلقائية في الفنان والعاطفة في العمل نفسه . وهو يتردّد إلى المثالية الكلاسيكية الجديدة ، وتحدّث بمزيد من الإصرار عن « النموذج الداخلي » في عقل الفنان .

لقد كانت نظرياته في الدراما هي الأكثر تأثيرا في كتاباته النقدية في عصره . وهناك مناقشة شهيرة للتراجييديا الفرنسية في التمثيلية المبكرة البليئة « الجواهر المضبوحة »^(٢) ، التي كان على لسنج أن يقتبسها^(٣) . وهناك الحوارات والمقالات المتعددة التي كتبها ديديرو ، ليتابع أو يقدم مسرحيته « الابن غير الشرعي » (١٧٥٧) و « أب العائلة » (١٧٦٨) ، ويدو - من سوء الحظ - أن ديديرو - من حيث هو ناقد - قد عرّف تماما بهذه الكتابات المبكرة عن الدراما . إنّ لها أهميتها وفائدتها التاريخية الكبرى - لكن لا يبدو أنها ذات تأثير جديد بالنسبة لمن يعرف

(٢) رواية كتبها ديديرو عام ١٧٤٨ (المترجم) .

(٣) « المؤلفات الكاملة لديدرو » ، إشراف : « أسيزات - تورنيو » ، المجلد الأول ، ص ٢٧٩ وما بعدها .

« الدراما في هامبورج » ، نوس ، ص ٨٤ ، ص ٨٥ .

النقاد الإنجليز . ويمكن الحكم عليها أساسا بأنها ذريعة للدراما واقعية مقابل تقاليد خشبة المسرح الفرنسية . إنها بيانات عن جنس جديد ، ألا وهو التراجيديا العائلية التى كانت جديدة فى فرنسا ، لكن كان لها نماذجها التى عرفها ديدرو ، وأعجب بها فى « التاجر اللندنى » من تأليف ليللو ^(١) ، و « المقامر » لإدوارد مور ^(٥) . والفقرة الواردة فى « الجواهر المفضوحة » تتضمن مقاييس طبيعية شاملة . إن النقد يُوَجَّه إلى التمثيليات الفرنسية بسبب التراكم المستحيل للأحداث فى وقت قصير ، وبسبب مجموعة أحداثها ، وبسبب حركاتها غير الطبيعية . وهو يتخيل استجابة شخص أجنبى لم ير إطلاقا تمثيلية فرنسية ، وقد وُعد بأنه سيرى مكيدة فعلية فى القصر ^(٦) . وبمجرد إدخال الشخص الأجنبى فى المقصورة التى يستطيع أن يشاهد منها المسرح المفترض فيه أن يكون قصر السلطان ، فأنه ينفجر ضاحكا ، ويدرك أن كل هذا مجرد تمثيلية بسبب مشية الممثلين المتكلفة ، وغبابة الأرياء ، والمبالغة فى حركاتهم ، والتركيز فى لغتهم المقفاة الإيقاعية الغريبة . ويبدو أن ديدرو يتقبل تقبلا حرجيا رأى الذهاب إلى أن المسرح يجب أن يخدع : « إن كمال المشهد يتألف من مثل هذه المحاكاة الدقيقة لفعل من الأفعال ، حتى إن المشاهد المخلوع يتخيل - دون توقف -

(١) جودج ليللو (١٦٩٢ - ١٧٢٩) : مؤلف إنجليزى اشتهر بالتراجيديات العائلية « التاجر اللندنى » التى عرضت عام ١٧٢١ . وكتب لها مقدمة كان لها تأثير امتد إلى ما جاوز الأدب الإنجليزى (المترجم) .

(٥) إدوارد مور (١٧١٢ - ١٧٥٧) : كاتب مسرحى وشاعر إنجليزى كتب مسرحية « المقامر » عام ١٧٥٣ وهى مسرحية عن الطبقة الوسطى . وقد ساهم فى تيسير تمرير المثلد دراما فى المسرح الإنجليزى . (المترجم) .

(٦) « المؤلفات » المجلد الرابع ، ص ٢٨٦ ، ص ٢٨٧ .

أنه يشاهد الفعل نفسه ^(٧) . وديدرو يورد أداء ناجحا فى شخص مارسيل فى مسرحيته « رب العائلة » ، وهو يبدى سروره وهو يروى أنه « بمجرد تمثيل المنظر الاول حتى يعتقد الإنسان أنه فى دائرة أسرية ، وينسى أنه فى مسرح . لم تعد هذه الواحا خشبية ، هذا هو منزل خاص ^(٨) ، غير أن كل هذه مقتضيات لما هو طبعى ليست هى مقتضيات النزعة الطبيعية . فالمقصود أن تكون ثانوية تماما بالنسبة للتأثيرات العاطفية ، كما نرى عندما نفحص الباحثين اللذين أحققهما ديدرو لمسرحياته العائلية أو مديحه الشهير لريتشاردسون ^(٩) (١٧٦١) . زيادة على ذلك ، فإن كثيرا من الآراء العينية تتضمن مقاييس طبيعية ، وهو بنقده للتراجيديا الفرنسية يعترض كثيرا على ما فيها من خطب ، كما يعترض على وحدتى المكان والزمان المفروضتين ، وعلى الحكاية المعقدة ، والبيئة الاجتماعية برمتها ، لتقديم النانى والشرق الأكثر نأيا . لكن ما يوصى به ليس - ببساطة - الواقعية ، بل يجب بالأحرى تسميته باسم النزعة الحسية حيث لا يجرى تقييم الأفانين الواقعية إلا بإسهامها فى تأثير عاطفى مكثف .

ويجرى نقد للحديثين (أى الفرنسين فى القرنين السابع عشر والثامن عشر) بصفة خاصة لتجنبهم هذه الكثافة العاطفية للفن الواقعى . يقول ديدرو :

« بصفة عامة كلما تحضرّ الناس وانصقلوا قلّت عاداتهم شاعرية ، إن كل شيء يضعف ويتناهم . بأى مناسبات تعرض لنا الطبيعة النماذج لفتنا ؟ عندما

(٧) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٢٨٤ .

(٨) المصدر السابق ، المجلد ١٩ ، ص ٤٠ .

(٩) سمبول ريتشاردسون (١٦٨٩-١٧٦١) : رواى إنجليزى مؤلف رواية « يمللا » (١٧٤٠-١٧٤١) -

(الترجم)

يمزق الاطفال شعورهم بجوار سرير الأب المحتضر ، عندما تكشف الأم صدرها ، وتناشد ابنها باسم الثدى الذى رعاه ، عندما يمزق الإنسان شعره ويلقيه على جثمان صديق ، ويرفع الجثمان ويحمله إلى المحرقة ، حيث يجمع الرماد ويضرمه في جرة يأتى إليها في أيام محددة ليبللها بدموعه ، عندما تمزق الارامل المشعثات وجوههن بأظافرهن . . عندما تتحول كاهنات إله الخمر باخوس وقد نسلعن بالشمراخ ، ويتجولن في الغابة ، ويبعثن الخوف واللعنة فيمن يلتقن بهم ، أو تتعرى نساء أخريات دون ما خجل ، ويفتحن أذرعتهن لأول قادم ويمتهن البغاء . . لا أقول إن هذه عادات حسنة ، كل ما هنالك أنها عادات شعرية (١٠) .

وعلى هذا النحو يكون مثال ديدرو الخاص بالتكثيف العاطفى والتلقائية . وهو لا يجد شيئا مشتركا بين السيدات المحدثات اللباسات الثنورات والتجملات واللوائى يحملن المتاديل في أيديهن ، وبين بطلات العالم القديم . إن بروتس وكاتيليني وقبصر وكاتولا يتبينون أنفسهم على خشبة المسرح الفرنسية . والجمهور الحديث ينأى عن التأثيرات العاطفية العظيمة للتراجيديات اليونانية ، وهو ينأى عنها على نحو خاطئ . إن فيلوكتيس يصيح ويثن فى جزيرته ، والأرواح المنتقمة تسير فى أعقاب الدم ، وأوديب يتساقط الدم من وجهه - هذه هى المناظر التى تأتى على هوى ديدرو (١١) . وهكذا فإن الشاعر الدراسى عليه ألا يستهدف أن يصفق بيديه بعد بيت شعرى رائع ، بل عليه أن يستهدف أن يصفق عند التنهيدة العميقة التى تغادر النفس بعد كبجها بصمت طويل ، والتى

(١٠) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٣٧٠ .

(١١) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ١١٥ - ١٦٦ .

تطلقها النفس . . وعلى الشاعر الدرامي أن يستهدف حتى الانفعال الأشد عنفا ،
والذى يضع الناس كما لو كانوا على آلة تعذيب . وحيث تضطرب الأرواح
وتتقلقل وتقلب وتضيق : وسيشبه النظارة أولئك الذين يرون ساعة الزلزال
جلدران منازلهم تهتز ، ويشعرون بأن الأرض تفتح تحت أقدامهم « (١٢) . ويشعر
ديدرو بعنف تأثير روايات ريتشاردسون : « عندما أقرأ الساعات الأخيرة لهذه
المخلوقة البريئة (كلاريسا) ، فإننى أندھش دائما أن الأحجار والجدران والألواح
التي أمشى عليها لم تُسَتر ، ولم تصرخ ، ولم تشاركنى أساما » (١٣) .

إنه يفضل الحبيكات والمواقف الميلودرامية ، وهو يخطط منظر تعذيب
« لوفاء سقراط » (١٤) ، وهو يكتب مسرحيات شديدة الإحكام وشديدة الصقل
حافلة بالمواقف والتعقيدات المستحيلة : « المُنسى ، ادهِشنى ، مزُغنى ، اجعلنى
أرتعد ، أصح ، أهُتَزْ ، أخضب » (١٥) .

وديدرو غير راض عن الوسائل العادية لتحقيق التأثير العاطفى على المسرح ،
فهو يعتقد أن الكلمات غير كافية ، وهو يتجادل ويقول إن الانفعال لا يتكلم
بتألق بلاغى ، ولا يزخرف مجموعة الكلام . إنه يتحدث بتردد وهو يلجأ إلى
التمثيل الصامت وأداء الحركات . وهذا هو السبب الذى دفع ديدرو إلى أن
يعجب بمنظر السيدة ماكبث ، وهى تسير نائمة ، وهى تفرك يديها (١٦) . إن

(١٢) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٣١٤ .

(١٣) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢٢٣ .

(١٤) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٣١٤ .

(١٥) المصدر السابق ، المجلد العاشر ، ص ٤٩٩ .

(١٦) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٥٤ - ٢٥٥ ، وقارن المجلد الثانى ، ص ٢٢٢ .

الموقف عبارة عن مشاهد ، تجسيم ، إبراز ، وليس هذا مجرد كلمات .
وهكذا فإن ديدرو يرحّب بالتجديد على المسرح الباريسى والتمثيل الصامت
الدرامى الإيطالى ، بل إنه حتى يخطط لسيناريو لمثل هذه التجربة (١٧) .

هذه النزعة العاطفية الطبيعية عند ديدرو تنسجم تماما مع ملامح جرى
التحليل لها كتوقعات للرمزية أو الانطباعية الحديثة . وهى ترتبط بإشكالياته ضد
صبغ اللغة والشعر بالصبغة العقلانية مع سمة خاصة عنده بالنزعة البدائية .
وديدرو يشبه فونتنل (١٨) أو فيكو (١٩) ، وهو ينادى برأى مفاده أنه لما كان
الناس الهمج أكثر تلقائية وأكثر عفوا فإنهم أكثر شعرا ، فهناك المزيد من التأجيج
النارى لدى الناس الهمج عما لدى المتحضرين ، ويوجد تأجيج نارى لدى
العبرانيين أكثر مما لدى اليونانيين ، كما يوجد تأجيج نارى عند الرومانيين أكثر
مما لدى الإيطاليين أو الفرنسيين ، ويوجد تدهور دائم فى التأجيج النارى والشعر
يتناسب مع تقدم الروح الفلسفية . . إن تقدمها الحذر هو عدو للحركة
والأشخاص . وعالم الصور يمرّ مع امتداد عالم الأشياء ، ومع اختفاء أشكال
التحامل المدنية والدينية ، ولا يمكن أن تتخيل مقدار الدمار الذى أحدثه هذا
الأدب الرتيب للشعر . . إن الروح الفلسفية تفضى إلى أسلوب مختصر وجاف .
والتعبيرات التجريدية التى تمثد إلى عدد كبير من الظواهر تنضاف وتحل محل

(١٧) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ٤٥٨ .

(١٨) برنار فونتنل (١٦٥٧ - ١٧٥٧) : كاتب فرنسى رائد فى الدعوة للعلم والدعوة لحرية الفكر . أبرز
أعماله « محاورات الموتى » (١٦٨٣) - (المترجم) .

(١٩) جيامباتستافيكو (١٦٦٨ - ١٧٤٤) : فيلسوف إيطالى ، طرح نظرية فى التاريخ ، وحاول
اكتشاف وتنظيم القوانين العامة لتطور المجتمع كله . مؤلفه الرئيسى « مبادئ العلم الجديد » (١٧٢٥ ،
١٧٣٠ ، ١٧٤٤) - (المترجم) .

التعبيرات التشكيلية .. فأى نوع من الشعر تعتقدون أنه يقتضى المزيد من النار ؟ إنه القصيدة دون شك .. متى نرى النقاد والنحاة يظهرن ؟ دائما بعد عصر العبقرية والإنتاج الإلهى .. ولا توجد سوى لحظة ملائمة واحدة ، عندما تكون هناك كفاية من النار والحرية حتى يحدث الدفء ، وعندما تكون هناك كفاية من الحكم والدوق حتى تحدث الحكمة (٢٠) .

وهكذا يندد ديدرو بهلقتيوس بسبب أسلوبه الجاف الخالى من المجاز ، وهو يفضل مونتيني المفكك السوقي (٢١) . وهو مثل فولتير يفهم أن سيروية العقلانية قد أضرت بالشعر ، وهذا يعنى حرمان الكلمات مما نسميه ظل المعنى أكثر من حرمانها مما نسميه المعنى المحدد .

وعند ديدرو نظرية فى اللغة باعتبارها نسقا للعلامات ، فاللغة بها نزوع إلى أن تزداد تعسفا وثباتا . اللغة الأصلية كانت طبيعية ، أى لغة العلامات غير الاصطلاحية . والشاعر هو إنسان « يتقل من الأصوات المجردة والعامية إلى أصوات أقل تجريدا وأقل عمومية إلى أن يصل إلى عرض حسى ، وهو ملاذ العقل وملجأ » (٢٢) ، والعلامة الطبيعية أفضل ، فهى أكثر عينية وهى أصدق ، وكما ذهب لوك وكونديلاك ، فإن « الفكرة » وحدها - أى المعطى الحسى - هى بديهية على نحو مباشر . وهى أكثر شاعرية لأنها تستجيب مباشرة للحواس ، للتخيل البصرى . « إننا لسنا مزودين بمجرد سلسلة من المصطلحات القوية التى تعبر عن الفكرة بقوة وثقل » ، بل نحن مزودون بنسيج من الهيروغليفيات

(٢٠) المصدر السابق ، المجلد ١١ ، ص ١٣١ - ١٣٢ .

(٢١) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٠ .

(٢٢) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٣٢٣ .

الأسرارية المكسدة الواحدة فوق الأخرى ، والتي تصور الفكر . ويمكن أن أقول إنه بهذا المعنى كل الشعر إشاري ^(٢٣) . وكما تُظهر تعليقات ديدرو المتطورة على فقرات من الشعر ، فإن « الهيروغليفية الأسرارية » و « الإشارات » لا تعني رموزا تخفى محتوى عقليا ، بل هي تؤكد ما يمكن أن نسميه رمزية قوية وتأثيرا فسيولوجيا للوزن . « إن الشاعر واقع تحت وطأة ضرورة أن يجد تعبيرا عن العبقريّة ، أن يجد تعبيرا عن سمات طليعية وأصيلة وفريدة ، أي الصورة القوية والفعالة لصفة جزئية » ^(٢٤) .

ولكنّ ديدرو يدل أن يؤكد عينية الكلمة في الفن وقوتها البصرية يوصى بظلال المعاني كوسيلة لتحقيق الغموض ، بل والالتباس بكل ما في الكلمة من معنى ، والذي يبدو له جليلا ومثيرا : « الوضوح حقا ضروري للإقناع : وليست له فائدة في الإثارة . إن الوضوح مهما يكن نوعه يحطم الحماسة . أيها الشعراء : تحدثوا دون انقطاع عن الخلود واللاتناهي والامتداد والزمان والمكان والالهية . . كونوا غامضين » ^(٢٥) ، « إنّ ما هو أشد غموضا هو الصالح للتعبير في الفنون ، وهناك يكون التخيل أكثر يُسرًا » ^(٢٦) . « يُسرًا » هذه الكلمة يجب أن تعني هنا الحرية في التطواف والانغماس في لعبتها الخاصة من التداعي . ويبدو هذا عكس إحكام ما هو بصرى ، وما هو متعلق بالملامح ، وما هو خاص ، وما هو فردي ، وهذا هو ما توصى به الصفحات السابقة .

(٢٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٧٤ .

(٢٤) المصدر السابق ، المجلد ١١ ، ص ١٩ .

(٢٥) المصدر السابق ، ١٤٧ .

(٢٦) المصدر السابق ، المجلد العاشر ، ص ٣٥٢ .

وهنا نجد تناقضا من تناقضات نظرية ديدرو ولا يجرى التوفيق بينهما ، إلا إذا فهمنا أن كلا المذهبين موجهان ضد مثال اللغة العقلانية الخالصة ، وأن كلا الجمال البصرى المميز والإعلاء من شأن الغماض الضبابى ، يجرى تقديرهما لتحقيق تأثير عاطفى . وديدرو يعمل فى اتجاه بلاغة الإحساس : إن الفكرة فى الشعر وفى الفنون بصفة عامة لا يجب أن تظل مجرد مُعطى حسى ، وبطبيعة الحال لا يجب أن تصبح مفهوما ، بل يجب أن تصبح عاطفة ^(٢٧) . إن التزعة الحسية والتزعة العاطفية تمتزجان .

غير أن ديدرو يندفع أكثر : فهو يحاول أيضا أن يشرح تأثير الصور الشعرية بنظرية سيكولوجية تقتضى شيئا أكثر من حيوية الانطباعات . ففى بحثه « حلم دالمبير » (١٧٦٩ ، والذى نشر عام ١٨٣٠) هناك إشارات لنظرية فى التخيل على أنه إدراك حسى للنظائر فيما يجاور التداعى . وهو يقاوم التخيل المجازى بالاهتزازات العاطفية للأوتار فى فواصل غير متوقعة . وإن إبداع المجاز الأسمى وتجميع المجالات المتباعدة واستيعاب العلاقات المؤكدة تحدث من خلال تراكم تجارب رقيقة ومتنوعة إبان الحياة الطويلة للجهاز العضوى . ويمكننا القول إن الذاكرة تعمل على أنها شبكة معقدة من الصور المخزونة فى ظلام المراكز العصبية التى تنطلق منها على نحو غير متوقع ، وغالبا لا يمكن التنبؤ بها ، والحدث والتخيل يقترنان لتقديم أفكار لتكوين مجازات الشاعر وفروض العالم ^(٢٨) . وواضح أن ديدرو لا يميز بين حدس

(٢٧) انظر التماثل اللغوى مع آراء جوناثان إيداردز ، كما ناقشها بيرى ميلر فى « إدواردز ، لوك وبلاغة الإحساس » فى كتاب « منظورات النقد » ، بإشراف هارى ليفن (كامبريدج ، ١٩٥٠) وخاصة ص ١١٧ .

(٢٨) المؤلفات ، المجلد الثانى ، ص ١٧٧ وما بعدها .

الفيلسوف وتخيل الشاعر . وهو يدافع عن التداخيات الأصلية لدى الشاعر - كما هو المتوقع - بالنظرية الحسية في المعرفة : إن هذه التداخيات حقيقية لأنها تحدث في الجهاز العضوى للشاعر ، ويمكن أن يشعر بها بشدة مفتقدة - فى الأغلب - فى الانطباع الحسى المباشر . غير أن ديدرو يقطع هذه التأملات ، فيقترح أنها يمكن أن تؤسس موضوع كتاب ، فهو يترك الشاعر يتأرجح فى عالم التداخيات والروابط الذاتية والمنفصلة والداخلية . ولا يمكن استخلاص أى نظرية للشعر من هذه الفقرات . ويبدو أنه من المستحيل أن نوفق بينها وبين الفكرة الكلاسيكية الجديدة الاصطلاحية عن « النموذج الداخلى » (٢٩) .

وديدرو - بحكم عصره ومواقفه - لم يعبأ إلا قليلا بالشعر الغنائى . لكنه فكر - بما فيه الكفاية - فى النظم لكى يرى الارتباط بين اللغة والشعر المجازى والتأثير الفيزيائى للصوت : محاكاة الصوت والإيقاع والوزن ، وهو يعتقد أن إيقاع النظم يتبع مباشرة « حركة النفس » ، الإيقاع الداخلى للعقل (٣٠) . وواضح أن ديدرو - بمثل هذا التصور للشعر - فهم أن ترجمة الشعر مستحيلة على الإطلاق . وحتى أفضل ترجمة سوف تنقصها الأصوات الموحية التى تعتمد على توزيع المقاطع الطويلة والقصيرة والأصوات اللينة والأصوات الساكنة (٣١) .

(٢٩) انظر : إيلنور م . ووكر فى محاولاته غير النجحة : « نحو فهم نظرية جمالية لديرو » ، العدد ٢٥ (١٩٤٤) من ٢٧٧ - ٢٨٧ .

(٣٠) المؤلفات ، المجلد ١١ ، من ٣٦٨ .

(٣١) المصدر السابق ، المجلد الأول ، من ٣٧٦ .

إن الشعر الذى يحرك إحساسنا بالعلامات الفيزيائية لا يمكن أن يتبع إلا بالعقل المتحرك ، بالإنسان العاطفى العبقري والشاعر ، رجل الوجدان . ويفترض ديلرو دائما الانشغال الشخصى العاطفى المكثف كميّار للعظمة الشعرية . ولقد نقد الصورة التى رسمها سانت - لامبير^(٣٢) لقصيدة « الفصول » لطومسون^(٣٣) على أنها شعر أكاديمى حافل بالفن والتصميم والعقل : « إن النفس فى الأغلب - لا الفن - هى التى يجب عليها أن تحدث (التأثير) . فإذا فكّرتم فى التأثير فإنكم تكونون قد فشلتم »^(٣٤) . ولا يوجد ما يمكن أن نراه أو نستشعره فى أوصاف سانت لامبير : « إن جسمه فى الريف ، لكن روحه فى المدينة . وهو لا ينتظر - على الإطلاق الهام - الطبيعة ، وقد اعتاد أن يستخدم تعبير نايلون^(٣٥) (قبل أن تهبط عليه الروح) ، إنه لا يسكر ، لأنه هو نفسه ليس فى حالة سكر ، وهو إزاء منظر جميل يقول : « (أوه ، ياله من منظر جميل يصلح للوصف) - بدل أن يصمت ويجعل نفسه تنفذ فيه بحرق ، ثم يمك بالقيثارة »^(٣٦) . « إذن

(٣٢) جان فولنسا سانت لامبير (١٧١٦ - ١٨٠٣) : شاعر من جماعة الموسوعة وقصيدته « الفصول » (١٧٦٩) كتبت على غرار قصيدة فصول الشاعر الإنجليزي طومسون ، وهى تصف الطبيعة من وجهة نظر رومانسية وفلسفية معا (المترجم) .

(٣٣) جيمس طومسون (١٧٠٠ - ١٧٤٨) : شاعر إنجليزي كتب قصيدته « الفصول » بين ١٧٢٦ و ١٧٣٠ ، وهى من الشعر المرسى فى أربعة كتب للفصول الأربعة وترتمة نهائية (المترجم) .

(٣٤) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢٤٧ .

(٣٥) جاك - أندريه نايلون (١٧٣٨ - ١٨١٠) : أديب وفيلسوف فرنسى أشرف على إصدار « مقالات مونتيني » عام ١٨٠٢ ، وهو صديق لجلرو . وقد نشر مؤلفاته عام ١٧٩٩ ، وكتب تكرياته عنه (المترجم) .

(٣٦) المصدر السابق ، ص ٢٤٦ - ٢٤٧ .

ماذا ينقص سانت لامبير ؟ تنقصه نفس تعذّبه ، روح عنيقة ، نخيل حارق ،
 قيثارة لها عدة أوتار » (٣٧) . فالشاعر أو الفنان عند ديدرو هو شخصية تراجيدية
 سوداوية . « قبل أن يمسك الإنسان القلم عليه أن يرتعد عشرين مرة في حضور
 الموضوع ، وأن يطير منه النوم ، وينهض في منتصف الليل ، وأن يسرع وهو يرداء
 النوم ويقدمين عاريين ، لكي يقذف بتخطيطاته على الورق في ضوء مصباح
 ليلي » (٣٨) . هذه الأقوال هي نغمات جوته الشاب الذي يقفز من السرير في
 منتصف الليل ، نغمات جماعة « العاصفة والاجتياح » ، التدفق العاطفي .
 إن ديدرو يقابل بين العبقرية ، التي هي « موهبة خالصة من الطبيعة » وبين
 الذوق (٣٩) . إن العبقرية فوق القواعد : وهي يمكن أن تحطم أى قاعدة ، بل
 وتحطم كل القواعد بالرغم من أن القواعد قد تكون مفيدة في عصر التفسّخ .

فلو كان هذا هو كل ما كتبه ديدرو لكانت قد توفرت أمامنا نظرية متناسقة
 للعبقرية العاطفية ، والمتفرج المستثار ، والعمل الفني المثير . غير أن هذا الهدف
 قد تعدل تعديلا كبيرا من جرّاء الفروض الكلاسيكية الجديدة الأساسية ، التي
 أصبحت مع كرّ السنين أقوى . وأنفست أخيرا إلى وضع متناقض - على الأقل
 في جانب منه - مع نزعة الانفعالية العاطفية المبكرة . وحتى دعوته الشديدة
 للتأثير الجنس أدبي جديد هو الدراما البورجوازية ، جاءت على نحو يكاد يكون
 شاملا في إطار مقبول للنظرية الكلاسيكية الجديدة . ولقد أقام هرمية من
 الأجناس الدرامية تبدو فيها التراجيديا العائلية ، وهي تحتل الفجوة بين التراجيديا

(٣٧) المصدر السابق . ص ٢٥٠ .

(٣٨) المصدر السابق ، المجلد العاشر ، ص ١٤٥ .

(٣٩) المصدر السابق ، المجلد ١٢ . ص ١٢

والكوميديا ، بينما الكوميديا الساخرة ومسرحية العجائب تتراجع إلى مكانة أدنى من الأجناس الثانوية^(٤٠) . وهو يندد بشدة بالكوميديا التراجيدية باعتبارها جنسا رديئا يخلط جنسين منفصلين تماما بمقتضى حدود طبيعية : « إن الإنسان لا يتقل من جنس درامى إلى جنس درامى آخر بفروق ضئيلة ، لكن الإنسان يقع فى كل خطوة فى تناقضات ، ومن ثم تختفى الوحدة »^(٤١) .

ويدرو يستهجن شكسبير وآتواى لهذا الخليط باعتباره ذوقا فاسدا ، وإن كان بعنف أقل عما فعل فولتير عندما استهجن شكسبير . إن الجنس الجديد ، أى الدراما البورجوازية تختلف عن التراجيديا فى مادة موضوعها ، وأيضا فى نغمتها ونقص العاطفة البطولية فيها . ويعتقد ديدرو أنها أيضا شئ متوسط بين الأجناس الأخرى بالنسبة للشخص الذى تعرضها . إن الكوميديا هى عن أمحاط والتراجيديا هى عن أفراد . أما الدراما العائلية فهى عن « أحوال » ، وهو مصطلح يشير إلى ممارسة ديدرو إدراج أمحاط مثل الخبير المالى والأديب والفيلسوف والقاضى والمحامى والسياسى ، والناس فى علاقاتهم الأسرية الأساسية مثل الأب والزوج والأخت والأخ^(٤٢) . ويصعب أن نتيين الجديد الكامن فى هذه الشخص ، ويصعب على ديدرو أن يكون قد اعتقد أن « الحال » يمكن أن يحل محل الفردية أو النمط العام ، إنه - بكل بساطة - أسلوب كلاسيكى جديد حسن . وهو نفسه يقول إن المرء يستطيع أن يكتب مسرحية « علو البشر »^(٤٣) من

(٤٠) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ١٢٥ - ١٣٦ .

(٤١) المصدر السابق ، ص ١٣٧ .

(٤٢) المصدر السابق ، ص ١٥١ .

(٤٣) مسرحية لموليير (المترجم) .

جديد كل خمسين عاما^(٤٤) ، وهو اعتراف بأن النمط الكوميدي يمكن أن يكون محليا في الزمان والمكان . وهو يفكر بمشقة في أن الأبطال التراجيدين هم أفراد تماما ، وليسوا ممثلين لأنماط .

واضح - إذن - أن الفن - أو على الأقل فن الدراما - لا يعنى مجرد النزعة العاطفية ، بل هو بالاحرى محاكاة للطبيعة ، وبطبيعة الحال يقصد ديدرو « بالطبيعة » ما هو نمطى وكلى والتناغم المفترض فى الطبيعة . « إن تناغم أجمل صورة ليس إلا محاكاة واهنة لتناغم الطبيعة »^(٤٥) . وهناك فقرات عديدة وخاصة فى الكتابات المتأخرة مثل « صالون » ١٧٦٧ ، الذى اعتنق فيه ديدرو مفهوم النموذج الباطنى ، الذى على الفنان أن ينسج على منواله . وهكذا يتقبل ديدرو طابع الأفلاطونية الجديدة فى الكلاسيكية الجديدة . وأحيانا يبدو ديدرو مثل شافيتسبرى (الذى درسه وجاءت ترجمة ديدرو لمقالته « الفضيلة والجدارة » أول منشوراته عام ١٧٤٥) أو فتمكلمان . بل يمكن لديدرو أن يقول إن الأعمال الفنية تلجّ على عظمة الطبيعة وقوتها ، وعظمتها بقوة أكبر من الطبيعة نفسها^(٤٦) . الفن - إذن - هو الاصطباج بالصبغة المثالية ، وهذا ضمنا تبرير للطبيعة . وفى مسألة فن النحت أصبح ديدرو متخرطا فى مجادلات خاصة بمحاكاة القدماء ، وعدم الرغبة فى محاكاة العرايا المحدثات اللواتى تحللن من طيات الكورسيهات وأربطة الجوارب^(٤٧) وصعوبة مجرد التوصية

(٤٤) المصدر السابق .

(٤٥) المصدر السابق ، المجلد ١٢ ، ص ٨١ .

(٤٦) المصدر السابق ، المجلد ١١ ، ص ١٤٠ .

(٤٧) المصدر السابق ، المجلد ١٠ ، ص ١١٨ .

بمحاكاة التماثيل الكلاسيكية والطرق الممكنة ، التى يمكن للتقديم أن يصل بها إلى جمال مثالى (وفى هذا السياق على الأقل يعطى ديدرو للجمال تفسيراً طبيعياً خالصاً) . « إن أجمل أنموذج ، أكمل أنموذج لرجل أو امرأة هو الأنموذج الملائم بشكل رائع لكل وظائف الحياة ، قد حل فى عصر أكمل تطور دون أن يحقق أيًا منها على أى حال » (٤٨) . وواضح أن هذا يعنى أنموذجاً بيولوجياً للجمال ، امرأة لم تضع أطفالاً بعد ، لكنها قادرة بأحسن ما يكون على حملهم ، إنها مثال لا يأخذ المرء بعيداً جداً فى علم الجمال . وبطبيعة الحال يوحي هذا فى الأدب بشيء مجاوز قليلاً للاعتيادية والجمال المنتظم .

وأهم تطبيق لهذه « المثالية » هو محاوره ديدرو « مفارقة ما هو كوميدى » التى كتبها بين ١٧٧٠ و ١٧٧٨ ، ولكنها لم تنشر إلا عام ١٨٣٠ ، فهى تختلف على نحو لافت عن نظرياته السابقة الأكثر طبيعية ، التى بذلت محاولات لإنكار أصالتها . لكن جرى تأكيد صحتها بأسس خارجية وباطنية ، وهى تتلاءم بالفعل على نحو ممتاز مع أقواله المتناثرة العديدة ، والمنحنى العام لتطوره (٤٩) . والجدال الوارد فى « المفارقة الخاصة بما هو كوميدى » يشير أساساً إلى فن التمثيل ، لكن تطبيقاته على الشعر - رغم أن ديدرو نفسه لا يدرك هذا إلا بخفة - أبعد ما يكون عن متناول اليد . إن ديدرو يقول الآن ، إن الممثل لا يستطيع ، ولا يجب أن يتوحد مع دوره ، ولا يجب أن يشتط بالعاطفة ، بل عليه بالأحرى أن يحاكي أنموذجاً داخلياً للشخصية التى شكلها فى عقله . وهكذا

(٤٨) المصدر السابق ، المجلد ١١ ، ص ١٢ .

(٤٩) ثلاث صور مختلفة : ١٧٧٠ ، ١٧٧٣ ، ١٧٧٨ قارن تنفيذ يديه لمحاولات إنكار نسبتها لديدرو فى

« دراسات نقدية » (باريس ، ١٩٠٣) ص ٨٣ - ١١٢ .

مستكون لدينا ثلاثة من هذه النماذج : الإنسان الفعلى فى الواقع ، النموذج الذى يتخيله الشاعر ، النموذج الذى يتخيلة الممثل . ويقول ديدرو الآن على نحو شديد الغرابة : « إن النموذج الطبيعية أقل فى العظمة عن النموذج الذى يتصوره الشاعر ، وهذا النموذج بدوره أقل عظمة من ذلك النموذج الذى يحققه الممثل العظيم ، وهو أشدها مبالغة » . (ولهذا هو أفضل النماذج الثلاثة) . والتعبيرات الطبيعية عن المشاعر جرى نبيلها الآن . فإذا كان الممثل مزودا بحساسية شديدة فهو إما ألا يمثل ، أو أن يمثل على نحو مستهجن : « إذا جار لى أن أحكى قصة محزنة فلنّ بعض الاضطرابات المجهولة سوف تنبعث فى قلبى وفى رأسى ، ولسانى سوف يتملّق ، وصوتى سيتغير ، وأفكارى سوف تتفكك ، وكلامى سوف يتوقف ، إننى أفأقء » ، ودموعى تهمر على وجحتى ، وأصمت » ، فيعترض المتحدث الآخر قائلا : « ولكن هذا هو ما ينبج فى المجتمع ، ولكن فى المسرح سينال الاستهجان » . « لماذا ؟ » . « لأن الجمهور لا يأتى ليرى الدموع ، بل لسمع الأحاديث المثيرة المحركة ، لأن حقيقة الطبيعة تتصادم مع حقيقة الاقتناع . فلا النسق الدرامى ولا الفعل ، ولا حديث الشاعر نماذج مستمدة من خطبتى المختلفة المتقطعة المتحصرة . فلا تكفى محاكاة الطبيعة . على الإنسان أن يحاكي الطبيعة الجميلة » (٥٠) . ويبدو أن الجدل قد اكتمل : فديدرو الآن يعتبر استهجان الجمهور الفرنسى فى القرن الثامن عشر محك اختبار للفن الدرامى . وكثير من الحجج والحكايات عن الممثلين ترد لتدعيم وجهة النظر هذه . وبعضها منقح ، وإن كان هذا الإقناع قائم على ذوق فاسد : فهناك حكايات عن الممثلين الذين يقاطعون عاطفة

(٥٠) « المؤلفات » المجلد الثامن ، ص ٤١٩ - ٤٢٠ .

دورهم ، لكي يخاطبوا زملاءهم من الممثلين أو الجمهور ، والممثلة المحتضرة تهمس للممثل الممدد بجانبها : « إنك تفوح منك رائحة كريهة » ، وهناك أخرى يحثها الجمهور على الأداء بصوت أعلى تردّ : « اهدأوا » . والممثل بعد الأداء الذي يجعل الجمهور يذرف الدموع ليس حزينا ، بل هو مجرد إنسان أتعبه المجهود الذي بذله ويريد تغيير ردائه ويتوجه إلى السرير . والممثل الرائع هو - إذن - الإنسان الذي يعرف - على خير ما يكون - كيف يصور العلامات الخارجية للعاطفة ، وليس الممثل الذي يتأثر هو نفسه تأثيرا عميقا . ومثل هذه العاطفة الحقيقية لا يمكن تكرارها ، ولا يمكن أن تمتد إلا إلى دور أو دورين ، لموقف أو موقفين . ويدرك ديدرو أن ما يقوله عن الممثل يجب أن ينطبق أيضا على الشاعر والخطيب والفنان المصور والموسيقى . « إنّ الشعراء العظام ، والممثلين العظام ، وربما - بصفة عامة - كل المحاكين العظام للطبيعة مهما يكونوا مزودين بخيال جميل وحكم جميلة وحساسية جميلة وذوق مؤكد هم أقل البشر حساسية . . . إنهم مشغولون للغاية بالتطلع والتعرف والمحاكاة ، لكي يتأثروا بحيوية ، وأن ينقلوا هذا إلى ما يجاور أنفسهم » ^(٥١) . وديدرو يقول عن الفن بكلمات مماثلة على نحو مدهش لكلمات ودرورث عن « الاسترجاع في لحظات الهدوء » :

« هل ألقت قصيدة عن الموت عقب فقدك لصديقك أو صديقتك ؟ لا . . . عندما يولى الألم ، وعندما تغتر الحساسية ، وعندما يتباعد المرء عن الكارثة ، وعندما تهدأ النفس ، وعندما يستعيد الإنسان السعادة الماضية . . . عندما تتوحد الذاكرة مع الخيال ، يمكن للإنسان أن يتكلم على نحو رائع .

(٥١) المصدر السابق ، ص ٣٦٨ .

يقول المرء إن الإنسان ييكنى ، لكن لا يعود الإنسان ييكنى عندما يطارده شيئا مدعشا يتمناه . . . عندما يكون الإنسان مشغولا بجعل النظم متناغما ، عندما تتدفق الدموع ، يسقط القلم من يد الإنسان ، ويستسلم للشعور ، ويتوقف عن التأليف « (٥٢) .

الآن يدرك ديدرو أن الممثل لا يكف عن أن يكون شخصا مُفردا ، ولا يتحول إلى الشخصية التى يمثلها . إنَّ ما يحدث هو شيء أشبه بتحول الشخصية : « فى هذه اللحظة فإن هذه الشخصية تكون مزدوجة : كليرون الصغيرة وأجربينا العظيمة » (٥٣) . ويدرك ديدرو الآن أيضا أن شخصى خشبة المسرح ، الممثلات لكلوباترا وميروب وأجربينا وسيناس لسن شخصيات تاريخية ، بل لسن شخصيات على الإطلاق ، بل هن « الاطيفاف الخيالية للشعر : إنتى ألح فى القول : إنهن أطيفاف للشخصية الجزئية لهذا الشاعر أو ذاك » (٥٤) . إن المسرح قائم على قناعة قديمة ، على صياغة قال بها أسخيلوس : « بروتوكول عمره ثلاثة آلاف سنة » (٥٥) .

لقد تغير أيضا رأى ديدرو عن تأثير الفن ، فلم يعد يتكلم عن التأثيرات العاطفية العنيفة ، وإدخال المشاهدين فى العذاب ، وتحطيم عالمهم كما لو كان هناك زلزال . بل هو بالأحرى يحلم حتى بسداجة بجزيرة سعيدة - لامبلوزا بين تونس وصقلية - متقاة ، حيث تمثل التراجيديات والكوميديات فى

(٥٢) المصدر السابق ، ص ٢٨٦ .

(٥٣) المصدر السابق ، ص ٣٦٧ .

(٥٤) المصدر السابق ، ص ٣٧٢ .

(٥٥) المصدر السابق .

الاعیاد ، ویصبح المثلون وعظما عظاما للأخلاق ^(٥٦) . وهو لديه توقعات عالية بالنسبة للتأثیر الخلقى المباشر على المسرح : « إن الجزء الخلقى من قائمة المسرح الرئيسية هو المكان الوحيد الذى تختلط فيه دموع الفاضل والشرير . هنا یصبح الشرير ساخطا تجاه المظالم التى ارتكبها هو نفسه ، ويشعر بالشفقة تجاه الشر الذى فعله هو نفسه ، ویغضب من الإنسان الذى يشبه شخصه . . . إن الشرير یترك دوره وهو أقل ميلا لارتكاب الشر » ^(٥٧) .

غير أن ديدرو أصبح فيما بعد شكاکا أكثر بالنسبة للتأثیر الخلقى المباشر على المسرح : « هناك فى المسرح : أنا رغب الصدر ، عادل ، شفوق ، لأننى أستطيع أن أكون هكذا بدون نتائج مترتبة علیه » ^(٥٨) . ومن المؤكد أن هذه التصريحات المتأخرة تظهر فهما أكبر لطبيعة الفن وطبيعة العملية الإبداعية وتأثیرات الفن عن كتاباته السابقة الأكثر تأثيرا والحافلة بالانفعالية والعاطفية الموجودة فى العصر .

وهناك شيء يجب أن یقال عن نقده التطبیقى وتصنيفه للمؤلفین الرئيسیین وميوله وأذواقه ، ولا يمكن وصفه بأنه ناقد خصب أو حریص بالنسبة للمؤلفین الأفراد ، كما لا يمكن أن تعد آراؤه عن تاریخ الأدب بصفة خاصة جديدة أو مثيرة . فهو بالنسبة للقديم یتخذ موقفا وسطا معقولا . وهو یتهجن التملق الشامل للقديم ، ومن ثم یبدو أنه یؤازر المحدثین فى « النزاع » . لكنه لا یفعل هذا إلا مؤقتا جدا على أسس عامة . وهو بالفعل یعجب بعدید من القدماء إعجابا حمیميا : « عندما أفضل هوميروس على فرجيل ، وأفضل

(٥٦) المصدر السابق ، المجلد ٧ ، ص ١٠٨ - ١٠٩ .

(٥٧) المصدر السابق ، ص ٢٩٢ .

(٥٨) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٢ .

فرجيل على تاسو ، وأفضل تاسو على ملتون ، وأفضل ملتون على فولتير أو كاموش ، فإنّ الأمر ليس أمر تواريخ على الإطلاق . واستطيع أن أدلى بدواعي ومبرراتي «^(٥٩) وهو يرفض الاتهام بالهوس بالقديم ، لكنه بالفعل يلج تماما على ضرورة معرفة القديم ، فلا يوجد امتياز في الذوق بدون معرفة اليونانيين واللاتينيين ، ويدرك الإنسان سهولة المؤلف الحديث الذي لا يعرف القدماء . وديدرو نفسه قد قرأ اليونانية واللاتينية قراءة جيدة . وهو يؤكد قيمة المعرفة والنزعة الموسوعية بالنسبة للشاعر ، وهو في نقص لشعر الزخرفة اللفظية في عصره يحتاج بأن الشعراء المحدثين « بسبب نقل معرفتهم لا يفتنون شيئا سوى تفاهات منغمة » . وبالرغم من أن الطبيعة هي مصدر الجمال كله ، لا يزال القدماء هم الذين رودونا بأعظم نماذج الفن .

وهوميروس ينال من ديدرو أعظم ثناء . فهو عنه يختلف عن كل الشعراء الآخرين ، لأنه يتحدث لغة الشعر ، كما لو كانت لغته هو ، وكل الشعراء الآخرين بالمقارنة به يتلفظون انطلاقا من نزعة أكاديمية . ويمضى ديدرو قُدُمًا في الدفاع عن هوميروس ضد عديد من المنتقسين من قدره من السائرين في أعقاب بايل^(٦٠) . إنه يتقبل أبطال هوميروس ، ويتقبل عاداته ولغته وتقنيته في الوصف . وهو مثل لسنج يفرز مادحا فقرة في « الإلياذة » ليس فيها وصف جمال هيلين ، بل يوحى بجمالها من خلال تأثيرها على عواجز طروادة^(٦١) .

وفرجيل أيضا عظيم للغاية ، لكنه ليس في عظمة هوميروس . وديدرو

(٥٩) « مراسلات مستجدة » المجلد الأول ، ص ٣٠٤ .

(٦٠) المؤلفات ، المجلد الثالث ، ص ٤٤٤ .

(٦١) المصدر السابق ، المجلد ١٨ ، ص ١٠٩ ، المجلد ١١ ، ص ٣٢٨ .

يعجب بصفة خاصة ، بـ « القصيدة الزراعية » ^(٦٣) . وهو يعجب بهوراس ويعتقد أن كتابه « فن الشعر » هو عمل من أعمال العبقرية ، وهو يفضل بمراحل « فن الشعر » لبوالو الذى يبدو فى نظره مجرد عمل من أعمال الذوق السليم ^(٦٣) . وهو يمتدح تاستوس ^(٦٤) على أنه رامبرانت الأدب ، ويعجب بلوكريشوس ^(٦٥) بسبب خياله ، لكنه يتفقه بسبب « أسلوبه الجاف والمشوش » ^(٦٦) .

لقد تأثر ديدرو أبلغ تأثر وأهمقه بالتراجيديا اليونانية . وهو يعجب بأسخيلوس باعتباره « عملاقا وملحميا » ، « جليلا » ، خاصة فى مسرحية « الصافحات » لأسخيلوس ، التى يرجع إليها دائما عندما يريد مثالا على الفن التراجيدى المثير . ومسرحية « فيلوكتيتيس » لسوفوكليس هى بالنسبة إليه الرائعة الكاملة : « لا يستطيع المرء أن يضيف كلمة أو يحذف كلمة » ^(٦٧) . لكنه - وهذا ما يدعو إلى الدهشة - يبدى برودا تجاه إيوريبيدس . إنه ينشد - دائما - التراجيديا اليونانية كأنموذج للتراجيديا الحديثة ، خاصة الإعلاء من شأن بساطة

(٦٢) رسائل إلى صوفيا فولان ، المجلد الثالث ، ص ٢٧٦ (المؤلف) .

والقصيدة الزراعية هى قصيدة تعليمية كتبها فرجيل فى أربعة كتب عن الزراعة والعناية بالحيوانات المستفيدة وتربية النحل - (المترجم) .

(٦٣) « رسائل مستجدة » ، المجلد الأول ، ص ٢٠٤ وما بعدها ، قارن : « لفيدرو وهوراس » فى إ . ر . كورنثوس : « الأديب الأديب والمصور الوسطى اللاتينية » (برلين ، ١٩٤٨) ص ٥٥٦ - ٥٦٤ .

(٦٤) كورنثيوس باستوس (حوالى ٦ - ١٢٠) : خطيب وسياسى ومؤرخ رومانى اشتهر بالضطابة وأعظم أعماله كتابه « التاريخ » ، وله « محاوراة فى الضطابة » . (المترجم) .

(٦٥) لوكريشوس (حوالى ١٠٠ ق م - ٥٢ ق م) : شاعر رومانى تلميذ الفيلسوف أبيقور ، وقد انتحز فى لحظة جنون بسبب أكسيد حب أعطته إياه زوجته - أشهر أعماله « فى الطبيعة » (المترجم) .

(٦٦) عن تاستوس ، « المؤلفات » ، المجلد ١٢ ، ص ١٠٥ ، عن لوكريشوس « المجلد ٧ ، ص ٢٥ .

(٦٧) جيلو : دنيس ديدرو ، ص ٢٤٧ .

حدثها بالمقارنة مع المكائد المعقدة في التراجيديات الفرنسية . ولدى ديدرو أيضا إلمام بالتضمينات الاجتماعية للتراجيديات اليونانية : إنه يقارن بين المكان العام الكبير لخشبة المسرح الأثيني وبين الأركان المظلمة الصغيرة في المسارح الحديثة ، حيث لا يتجمع سوى بضع مئات من الناس ، وهو يروى قصة إنسان ظن أن المسرح الباريسي سيجن^(٦٨) . والتأثيرات العظيمة مثل تلك التي على خشبة المسرح اليونانية نحن في أمس الحاجة إليها ، غير أن ديدرو يدرك أننا نحتاج إلى مثل هذا الجنس من المؤلفين والممثلين والمسرح والجمهور إن أمكن^(٦٩) .

وديدرو يتمي إلى العديد من نقاد القرن الثامن عشر ، الذين توقعوا شيئا مثل إعادة وحدة الفنون - إعادة وحدة الرقص والتمثيل الصامت ورسم خشبة المسرح والموسيقى والشعر - ورأى إنجازا جزئيا لمثاله في الأوبرا الإيطالية . وعلى نحو استيعابي كان ديدرو متحمسا لترنس^(٧٠) . إن ترنس يصور الحياة الأسرية ، وهو مثير للشفقة ، بل هو بورجوازي . وليس لديه شيء من عنف أريستوفانس وغلوة أوحى مولير . وقد أثنى عليه « لأنه توفرت له رؤية شعر أكثر هدوءا وحلاوة »^(٧١) . وأول منظر في مسرحية « أندريا » يبدو لديدرو أنه لا يوجد أي شيء حتى عند مولير يمكن أن يفوق عليه . وهو يمدح ترجمة كولمان لترنس إلى الإنجليزية ، وهو يأمل أن يلقن الإنجليز درساً في الحقيقة ،

(٦٨) المؤلفات ، المجلد السابع ، ص ١٢٤ .

(٦٩) المصدر السابق ، ص ١١٨ .

(٧٠) ترنس (حوالي ١٩٠ ق م - ١٥٩ ق م) : شاعر كوميدي روماني من سكان أفريقيا . له ست كوميديات . (المترجم) .

(٧١) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢٢٢ .

وفى وحدة التصميم ، وفى الأحكام ، فهو قد يعلمهم كيف يمكنهم أن يتجنبوا التهور لدى فانبرو^(٧٢) ووتشرلى وكونجريف^(٧٣) وإذا قارنا أريستوفانس بترنس فإنه لن يكون سوى « مهترج » صالح للحكومة الاثنية^(٧٤) . أما بلوتوس فلم يرق لديدرو إطلاقا .

ووجهة نظر ديدرو تجاه الأدب الفرنسى الكلاسيكى غامضة نوعا ما . فهو يعارض عدة صفات فى التراجيديا والكوميديا الفرنسيتين ، لكنه لا يستطيع أن يحجب إعجابه من مؤلفيه العظام أو يكبح الشعور بأن القرن السابع عشر سوف يشار إليه على أنه العصر الكلاسيكى للأدب الفرنسى^(٧٥) . وهو يمدح كورنى على أنه جليل ، لكنه متفاوت . ولم يعد سوى ثمان أو تسع مسرحيات ممتازة حقا . غير أنه استهجن الملامح الزخرفية المبرقشة عند كورنى . « إن كورنى يكاد يكون دائما فى مدريد ، وليس فى روما » . ورأسين « ربما يكون أعظم الشعراء قاطبة على الإطلاق »^(٧٦) وأكثرهم كمالا ، وأكثر كتاب العالم أجمع نقاء^(٧٧) . وديدرو - مثل فولتير - يكيل أعظم ثناء للحن السارى فى

(٧٢) جون فانبرو (١٦٦٤ - ١٧٣٦) كاتب درامى ومهندس بريطانى . كما أنه كتب الكوميديا . وقد بنى قلعة مويارد (١٦٩٩ - ١٧٣٦) . (المترجم) .

(٧٣) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢٣٧ .

(٧٤) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٤٨٢ .

(٧٥) أنظر جيلو ، ص ٣٩٢ .

(٧٦) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ١٥ .

(٧٧) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٣٦٦ .

لغة راسين ونظمه ^(٧٨) إن شعره حافل بالهيو وغلوفيات الرمزية البارعة . وفولتير مفضل عنده - بطبيعة الحال - ولكن لأسباب مدهشة . فديدرو يعتقد أنه الأكثر أصالة في مكائده ومسرحياته الهزلية ، وهو يدافع عن هذه الملامح الهزلية مقابل قيود بوالو وفانيلو . وهو يميز مسرحية (طرطوف) لمولير بسبب البراعة التي تم بها تدبير الحدث ، وزيادة على ذلك يرى أنها محتملة وطبيعية على نحو كامل .

ويبدى ديدرو اهتماما كبيرا بالأدب الإنجليزي وخاصة شكسبير ورينشارد سون ، كما يبدى إعجابه - بطبيعة الحال - بالدراما العائلية الإنجليزية ، التي سبقت إصلاحاته هو للمسرح الفرنسى . وهناك ملاحظات عن الكتاب الإنجليزي : ملتون وسوفت وبوب ويونج ، لكنهم غير مميزين ^(٧٩) . وديدرو يرى شكسبير بعيون أكثر تعاطفا مما فعل فولتير ، وإن كان ديدرو لا يزال يعتبره أساسا طبيعيا ونجما وعبقريا بلا ذوق . وهو فى فقرة عجيبة يحتج ضد فكرة أن الإنسان لا يمكن أن يجد أصالة شكسبير إلا فى فقراته الجليلة . وتكمن عظمة شكسبير بالآخرى فى الخليط الغريب المهم الفريد لأفضل ما فى الذوق وأسوأه ^(٨٠) . وهو يندد بالكوميديا التراجيدية ، لكنه يميل إلى المناظر الكوميديية عند شكسبير والتي يعتقد أنها تظهر ذوقا بسيطا ^(٨١) . وبصفة إجمالية لا يجب أن يصدمنا عنف شكسبير على الإطلاق أكثر مما يصدمنا شجن هوميروس أو مرأى أوديب

(٧٨) المصدر السابق ، المجلد ١٩ ، ص ٣٩٦ .

(٧٩) قارن المصدر السابق ، المجلد ١٥ ص ١٤٧ ، المجلد الثانى ، ص ٨٥ ، المجلد ١٦ ، ص ٣٦٢ .

(٨٠) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٣١ .

(٨١) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٢٧٤ .

وأنيته . وهو يسأل الشعراء الفرنسيين - منهكًا - ما إذا كانوا يكتبون لامة رقيقة خامضة لا تتمتع إلا بمراثى راسين الرقيقة المؤثرة ، والتي يؤذيها قصابو شكسير ، وما إذا كانوا يكتبون لنفوس ضعيفة للغاية ، حتى إنها تؤيد الصدمات العنيفة ^(٨٢) ، « عند شكسير يشع الجليل والعبقرية مثل البرق في ليلة طويلة ، غير أن راسين جميل دائما » ، وهو ميروس حافل بالعبقرية ، وفرجيل حافل بالأناقة ^(٨٣) . لكن شكسير هو مثل لمعظم وقاحة العصر الوسيط . « إنه لن يقارن بأبوللو أوف بلفدير أو جلاديبستور أو أنتينوس أو هرقل جليكون ، بل يقارن - بالأحرى - بسانت كريستوفر أوف نوتر دام ، إنه تمثال هلامي ، منحوت بفجاجة ، نستطيع نحن جميعا أن نمر من بين ساقيه دون أن تمسّ جبهتنا اعضاء المخجلة ^(٨٤) .

ويبدى ديدرو أعظم حماس لريتشاردسون في التكريم الشهير (١٧٦١) ، وأيضا في الرسائل الخاصة لخليلته صوفيا فولان . إن ريتشاردسون صادق بالنسبة للحياة ، وهو ذو نزعة خلقية ينصاع للأعمال الفاضلة ، وهو كامل . « كم شعرت بالارتياح والعدل ، وكم شعرت بالرضا الذاتي بعد أن قرأت كتبك : لقد شعرت كما يحسّ الإنسان بعد يوم من الراحة » ^(٨٥) . « وكلما ازداد العقل نبلا ، ازداد الذوق تهديا ونقاء ، وازدادت معرفة المروء بالطبيعة الإنسانية

(٨٢) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ٢٩٢ .

(٨٢) المصدر السابق ، المجلد الخامس عشر ، ص ٣٧ .

(٨٤) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ٢٨٤ .

(٨٥) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢١٢ .

واردادت محبته للحقيقة ، وازداد تقديره لأعمال ريتشاردسون ،^(٨٦) ويقارن ديدرو روايات ريتشاردسون بالإنجيل : « منذ أن عرفت هذه الروايات استخدمتها كمحك اختبار ، وعندما لا تنال تقديرا فإننى أعرف بأى تقدير أقيم مثل هؤلاء الأشخاص »^(٨٧) . « أوه ! يا ريتشاردسون ، إذا لم تكن قد نلت إيمان حياتك كل البدع التى تستحقها ، فكيف تكون عظمة شهرتك بين خلفائنا عندما يرونك من على بُعد مساو للمسافة التى تفضلنا عن هوميروس . فَمَنْ مِنَ البشر ساعتها سوف يجرؤ على أن يحذف سطرا من عملك الجليل ؟ »^(٨٨) وعندما انتقدت إحدى السيدات كلاريسا بعللة رواية ريتشاردسون التى كانت موهبتها الرئيسية قائمة فى مجرد صياغة العبارات الجميلة ، أصبح ديدرو ساخطا : « يجب أن أعترف بأننى أهد من اللعنة الكبرى التفكير والشعور على هذا النحو : إنه أمرٌ جَلَلٌ ، حتى إننى أفضل بالأحرى أن تموت ابنتى فى التو بين ذراعى ، على أن أعرف أنها يمكن أن تكون على هذا النحو من المرض : ابنتى - نعم . إننى أقول هذا متعمدا ، ولن أراجع عن هذا »^(٨٩) . ويبدو ذلك اليوم جنونا شديدا من « الحساسية » . ونستطيع أن نفهم على نحو أشد سهولة لماذا رأى ديدرو « شظايا أشكال الجمال الجلييلة » فى رواية « التاجر اللندنى » للروائى ليللّو ، وأحب رواية « المقامر » لإدوارد مور ؟ وعندما رأها فى الترجمة الفرنسية أثنى على « الأئمة سارة سامسون » ، لما فيها من نسج .

(٨٦) المصدر السابق ، ص ٢١٦ .

(٨٧) المصدر السابق ، ص ٢٢٢ .

(٨٨) المصدر السابق ، ص ٢٢٦ .

(٨٩) المصدر السابق ، ص ٢٢٤ .

ونحن إذ نقوم بعملية مسح لعمل دييرو النقدي يصعب ألا نكون ظالمين بالنسبة لثراء اقتراحاته وكثرة فقراته وأفكاره ومعتقداته ، لأن الإنسان لا يملك إلا أن يرى أن دييرو رجل واقع بين عالمين ، وغير قادر على أن يختار بينهما . يمكن للإنسان أن يقرأ عنده توقعات النزعة الطبيعية البورجوازية في القرن التاسع عشر ، ويمكن للإنسان أن يرى في فقرات قليلة توقعات التصورات الرمزية للشعر . ويصعب إنكار الرومانسية العاطفية والنزعة العاطفية نفسها ، ولكن مما يدعو للدهشة أن بعض جمل نقده يرد عندما يدبر ظهره للماضي ، ويتمسك بشدة بحقائق معينة خاصة بالمعتقد الكلاسيكي الجديد : لاشخصية الفنان ، المثال الداخلي ، « النموذج الداخلي » ، التشكيل المتعمد لعمل الفنان - وفي هذا المجال يتوالى تطور دييرو مع تطور الألمانين العظمين جوته وشيلر ، اللذين بعد شباب النزوة الانفعالية الرومانسية ، أحياء صياغة المعتقد الكلاسيكي الجديد في إطار متزن من النزعة القطعية الجارمة القديمة .

المصادر والمراجع

Diderot is quoted from the standard ed.: *Œuvres complètes*, ed. J. Assézat and M. Tournoux, 20 vols. Paris, 1875-97. A convenient collection is *Œuvres*, ed. André Billy in Collection La Olyade, Paris, 1946. See also *Writings on the Theatre (In French)*, ed. F. G. Green, Cambridge, 1936. Some quotations are from *Correspondance inédite*, ed. A. Bablon, 2 vols. Paris, 1931; also, *Lettres à Sophie Volland*, ed. A. Babelon, 3 vols. Paris, 1930.

The fullest discussions of Diderot's criticism and aesthetics are Hubert Gillot, "Les Idées littéraires," in *Denis Diderot* (Paris, 1937), pp. 191-267; Wladyslaw Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme* (Cracow, 1925), pp. 355 - 516; Yvon Belaval, *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*, paris, 1950 (who tries to force unity on Diderot); and Lester G. Crocker, *Two Diderot Studies: Ethics and Aesthetics*, Baltimore, 1952 (containing "Subjectivism and Objectivism in Diderot's Esthetics").

A ggos general book is still karl Rosenkranz, *Diderots Leben und Werks*, 2 vols. Leipzig, 1866. An important study is Leo Spitzer, "The Stule of Diderot," in *Linguistics and Literary History : Essays in Stylistics*)Princeton, 1948), pp. 135-91. Eric M. Steel, *Diderot,s Imagery* (New York, 1947) contains the chapter "Diderot's Theory of Imagery."

The following articles and essays discuss some of Diderot's ideas from diverent points of vies :

Anne-Maride de Comaille, "Diderot et le sumbole littéraire," in *Didero*;

Studies, ed. Otis E. Fellows and Norman L. Torrey (Syracuse, 1950), pp. 94-120.

Herbert Dieckmann, "Diderot's Conception of Genius," JHI, 2 (1941), 151-82.

Herbert Dieckmann, "Zur Interpretation Diderots," Romanische Forschungen, 53 (1939), 47-82.

Margaret Gilman, "The poet According to Diderot," RR, 37 (1946).
37-54.

L. G. Krakeur, "Aspects of Diderot's Aesthetic Theory," RR, 30 (1939).
244-59.

J.J. Mayoux, "Diderot and the Technique of Modern Literature," MLR, 31 (1936), 518-31.

Felix Vexler, Studies in Diderot's Esthetic Naturalism, New York, 1922.

Eleanor M. Walker, "Towards an Understanding of Diderot's Esthetic Theory," RR, 35 (1944), 277-87.

(٤)

النقاد الفرنسيون الآخرون

من الواضح أن أكثر الشخصيات أهمية فى النقد الأدبى والنظرية الأدبية فى فرنسا فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر كانت فولتير وديدرو . والكاتب الثالث الأكثر شهرة هو جان جاك روسو (١٧١٢ - ١٧٧٨) وعلى الرغم من أهميته الهائلة فى التاريخ العام للأدب والأفكار ، فإنه لا يكاد يكون ناقدا أدبيا بالمعنى الدقيق للكلمة . وعمله الصورى الوحيد فى النقد الأدبى هو « رسالة إلى دالمبير عن المشاهد » (١٧٥٨) ، وهو هجوم على اقتراح دالمبير للسماح بإقامة مسرح فى جنيف . وهذا العمل مؤلف أخلاقى للغاية حاول فيه روسو أن يطرح فكرة أن الدراما قد تكون ممتارة للباريسيين الفاسدين ، لكنها ستفسد أهل جنيف الأتقياء . وهو يدنو من الترساة الكلية للجدال الموجه ضد المسرح الذى استمر لعدة قرون على يد أصحاب النزعة التطهيرية ^(١) ، سواء الكاثوليك أو أتباع كالفرن . وهو ينجح بشكل مثير ضد عادات الممثلات الفاسقة والنتائج الاقتصادية السيئة لبيع تذاكر المسرح وانتشار الترف والابتذال ، وما إلى ذلك . ويلوح أن الجدال برمته ذو أهمية واهنة أو حتى مهم اليوم . والنقد الشهير لمسرحية « عدو البشر » ، لمولير التى آزر روسو فيها جانب السست ، اقترح إعادة كتابة المسرحية من جديد كاملة . وواضح أن روسو يرى نفسه على أنه « عدو البشر » ، وهو يريد لمولير أن يبرره عند كل نقطة . إنه نقد سيء يخلط ما بين الحياة والفن ، ويخلط بين السست عند مولير ، وبين نمط إنسانى مفترض . ومن الناحية المنطقية فإن النزعة الأخلاقية الصارمة عند رسو متناقضة مع اعترافه المتكرر بأن كل مجتمع له الفن الذى يريده ، ويحتاج إليه ،

(١) فى رواية مولير « عدو البشر » . (المترجم) .

يقول روسو : « إن المؤلف الذى يريد أن يجرح الذوق العام سرعان ما يكتب لنفسه فحسب » (٢) . وكان سوفوكليس سيفشل فوق خشبة المسرح الفرنسية ، لأننا « لانستطيع أن نضع أنفسنا فى مكان أناس لا يشبهوننا » . ويضيف قائلا : إن الدراما « تعزز الطابع القومى ، وتزيد الميول الطبيعية ، وتعطى طاقة جديدة لكل انفعالاتنا » (٣) . وبجانب هذا يصارع النتيجة التى توصل إليها هو بتقليل التأثير العاطفى والمخلفى للمسرح . وهو يشك فى أن الانفعالات يمكن أن تتطهر بأى طريقة أخرى غير العقل . ويعترض على الفكرة القائلة إن الانفعالات الخاصة وحدها يمكن أن تستثار عن طريق التمثيلية . يقول روسو : « ألا تعرفون أن كل الانفعالات أخوات ، وأن انفعالا واحدا يكفى لاستثارة آلاف الانفعالات ، وأن محاربة انفعال بانفعال آخر ليس إلا وسيلة لجعل القلب يشك أكثر فيها جميعا ؟ » (٤) وهو يشجب الشفقة التى تستثيرها خشبة المسرح ، وخاصة الدراما العاطفية فى القرن الثامن عشر : « إنها عاطفة عابرة غير مجدية لا تدوم أكثر من الوهم الذى أنتجها . إنها شفقة عقيمة لا تسبب إطلاقا فى أدنى فعل للإنسانية » (٥) . لكن - حيثئذ - وبطبيعة الحال - فإن سخطه على دالمبير يبدو خارج الموضوع : فجنىف على الرغم من أن بها مسرحا ليست غارقة فى الخطيئة .

والاقتراح الشخصى لروسو لتشجيع المشاهد الخارجية ، حيث يمكن للنظارة

(٢) « رسالة إلى السيد دالمبير » ، إشراف م . فوش . ص ٢٤ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٢٥ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٢٧ .

(٥) المصدر السابق ، ص ٢٢ .

أن يكونوا ممثلين ، قد هلل له رومان رولان^(٦) كاستباق لدعوته إلى مسرح الشعب^(٧) . ومن الناحية الفعلية لم يعرض روسو سوى اقتراحات ساذجة عن احتفالات عيد العمال ، والمسابقات الرياضية ، وحفلات الرقص الشعبي المهيبة ، وإعادة توحيد المواطنين المبعثرين في الخارج : كل الاجتماعات ، حيث فُقدت رؤية أى نشاط أو عرض فنى . لقد أراد أن يسهّل الزيجات ، ويقلل الغزليات السرية ، ويزيد توقيير المسنين ، ولا يشجع الفن .

ولا تكمن أهمية روسو للنقد الأدبى فى رعيه التطهيرى لحشبة المسرح ، ولا تكمن فى إدراكه لنسبية الذوق ، كما لا تكمن فى الخط من شأن التزعة العاطفية فى الدراما ، بل فى النافع العام الذى أعطاه للنظرية البدائية للشعر ، ولكل تاريخ المجتمع « القائم على الحسد » . ويحتوى كتابه « مقال عن أصل اللغات » (١٧٤٩) - بصفة خاصة - على أصداء آراء شائعة منذ فيكو وبلاكول عن الطبيعة المجازية للشعر القديم ، وعلى أمسية الشعر على التثر^(٨) . ولتحديد مساهم به روسو فى النقد بهجومه على الحضارة وإعلائه من شأن الفردية والخيال والاستغراق فى التفكير الحالم وبصيرته فى الارتباط بين الإنسان والطبيعة ، فإن الأمر يعد مهمة تكاد تكون مستحيلة ، وهى تندمج فى التاريخ العام للأقطار .

(٦) رومان رولان (١٨٦٦ - ١٩٤٤) : مؤرخ وناقد موسيقى وروائى وكاتب نرامى فرنسى . له رواية « جان كريستوف » . (المترجم) .

(٧) رومان رولان : « مسرح الشعب » ، باريس ، ١٩٠٤ .

(٨) وخاصة الفصلين الثالث والرابع فى « المؤلفات الكاملة » (باريس ، ١٨٢٤) الجزء الثانى ، ص ٤٢٤ ، وما بعدها . نوستونيكو لينى : « نظرية اللغة عند جيامباتيستا فيكوريومو » مجلة الأدب المقارن ، العدد العاشر (١٩٣٠) ص ٢٩٢ - ٢٩٨ . وهو يحاول أن يوضح أن روسو يمكن أن يكون قد عرف كتاب « العلم الجديد » لروسو ، لكن الأفكار الرئيسية تكون قد صدرت فى أى عدد من المراجع ، على سبيل المثال : بلاكول ، ووربورتون ، كوندريك .

وبصرف النظر تماما عن الفلسفات الثلاث يأتى بوفون ^(٩) (جورج لوى لوكلرك ، كونت دى بوفون ١٧٠٧ - ١٧٨٨) ذو النزعة الطبيعية ، والذي سيتم تذكره دائما فى تاريخ النقد بفضل كتابه « مقال عن الأسلوب » (١٧٥٣) . إنه حجة عالم قدمها من أجل الأفكار والدواعى ، وهو شئ لا يستدعى - فحسب - الأذن ويشغل العيون ، بل يلعب أيضا على النفس ، ويمس القلب وهو يتحدث إلى العقل . واضح أن بوفون يريد المادة لا الإبداع أو البلاغة ، فهو يرى أن الإنسان يجب عليه أن يملك موضوعه حتى يؤلف كتابة رائعة إن الكتابة الجيدة هى تفكير جيد . لكن يبدو أن هذا التأكيد ينحرف عندما يفكر بوفون فى أن الأعمال المكتوبة جيدا هى وحدها التى تنتقل إلى الأجيال . عندما نتقدم فى التوصلات الاكتشافات الجديدة والحقائق الجديدة التى تشكل معظم الكتب العلمية : « هذه الأشياء هى خارج الإنسان ، الأسلوب هو الإنسان نفسه ، هذه هى العبارة التى يجرى اقتباسها مرارا سواء كانت خطأ أو خارج السياق ، وهذا لا يتضمن تبرير فردية الأسلوب ، ولا حتى فردية ملامح الأسلوب ؛ ولا يعنى هذا أن الإنسان الكلى يجرى التعبير عنه فى الأسلوب ، بل الأسلوب هو بالأحرى فضيلة عقلية خالصة عند بوفون ؛ إنه الترتيب والاستمرارية والتطور المعقول ؛ إنه العنصر الإنسانى ، إنه عقل الإنسان الذى يرتب الأفكار ويوصلها . ومثال بوفون هو الأسلوب الجليل العظيم المفرد الكلى ، والعام وغير الشخصى ، إن بوفون مثل متأخر للمثال الديكارتى ، لا مجرد كاتب يوحى بالناحية الشخصية ^(١٠) .

(٩) جورج لوى بوفون (١٧٠٧ - ١٧٨٨) : عالم طبيعى فرنسى ، مدير حدائق الملك والمتحف الملكى (١٧٣٩) قبل فى الأكاديمية الفرنسية عام ١٧٥٢ . وكان خطابه الافتتاحى الشهير عن « مقال عن الأسلوب » . وقد ألف مع آخرين « التاريخ الطبيعى » فى ٤٤ مجلدا ، صدرت ما بين ١٧٤٩ و ١٨٠٤ (المترجم) .

(١٠) يجرى مناقشة هذا باستفاضة فى إميل كرانتز : « مقال فى علم الجمال عند ديكارت » (باريس ، ١٨٨٢) ٢٤٢-٢٥٩ .

لقد كان لفولتير - عادة - أتباع محدودون في النقد الأدبي . ومن هؤلاء اثنان منسقان ذوا تأثير هائل ، وهما مشيعان للثوق العصر ، كما أنهما متميزان بشكل كبير ، ولهذا فهما يستحقان تناولا مفصلا ، أولاهما : جان فرنسوا مارمونتل (١٧٢٣-١٧٩٩) ، وج . ف . لا هارب . لقد كتب مارمونتل كتابا من جزمين هو « الشعر الفرنسى » (١٧٠٣) وساهم بمعظم المقالات عن النظرية الأدبية فى « الموسوعة » ، وقد جمعت هذه المقالات تحت عنوان : « عناصر الأدب » (١٧٨٧) ، وغالبا أعيد طبعها حتى فى القرن التاسع عشر ، وقد اهتم « قاموس الشعر » (١٨٢٧) القيم ، الذى أعده الروسى أوستولوبوس اهتماما شديدا بمارمونتل ^(١١) ، ويهدف مارمونتل إلى تحالف بين فن الشعر والعلم . إنه يزعم أن فن الشعر عنده استبطاى وتاريخى ، إنه تطبيق لمناهج فرنسيس ليكون وديكاوت على الأدب ^(١٢) ، ومن الناحية الفعلية فإن لجوءه إلى العقل والتجربة والطبيعة لا يكاد يختلف عما يوجد على نحو سائغ فى التراث الروائى كله بالنسبة للطبيعة المعممة والإنسان الكلى . والتنوير الذاهب إلى أن « الروح الفلسفية والشعرية واحدة وهى نفسها » وإنه كلما كان الشاعر فيلسوفاً إرداد شاعرية لم ينفذ حقا فى الممارسة ؛ كما تحدث مارمونتل أيضا عن العبقرية والتخيل والحساسية والحماس والذوق ؛ وفى الوقت نفسه - حتى على نحو متعسف تماما - تقبل العديد من القواعد ، إذا كانت قد قامت على الأمر الواقع ^(١٣) ، وعند مارمونتل معالم عقلانية عديدة : فهو لا يثق بالنظم ويعتبر الإيقاع وحده هو الجوهرى فى الشعر ؛ وهو لا يثق بالمجار ، فهو يرتبط بالحالة المتوحشة : « كلما قل الشعر فى التحضر

(١١) نيقولاى أوستولوبوف « قاموس الشعر الجديد » ، ثلاثة مجلدات . سانت بطرسبرج . ١٨٢١ .

(١٢) الشعر الفرنسى (باريس ، ١٧٦٢) الجزء الأول . من ٣٣ .

(١٣) المصدر السابق . الجزء الأول من ٦٣

إرداد في المجازية « (١٤) . وأحيانا يبدو وكأنه يعتقد أن الشعر هو مجرد أفنون من الأفانين . وهو بحديثه عن الملحمة إنما يسميها بناءً ، آلة تستهدف أن تنتج حركة عامة تعمل فيها الشخصوس كعجلات ، والحبكة هي سلسلة (١٥) ، لكنه لا يكاد يواصل التفكير على هذا النحو ، فهو يستطيع أيضا أن يقارن حبكة « الإلياذة » بالأسماك المخاطية التي يعد كل جزء مستقطع منها سمكة مخاطية حية في ذاتها (١٦) ، والوحدة - عنده - ليست فحسب الوحدات الثلاث بل أيضا وحدة التصميم ، ووحدة النغم ، ووحدة الأسلوب . ويتم الاعتراف بالقواعد جنبا إلى جنب مع العبقرية وموهبة الإبداع والتخيل والحساسية والذوق . وهو يستطيع أن يقول إن القاعدة الواحدة والوحيدة للشعر هي أن يولد الإنسان شاعرا (١٧) .

وبينما تكمن العناصر المتناقضة في نظرية مارمونتل الشعرية متجاوزة كل منها بجانب الآخر دون توفيق ودون فحص ، بذل جهدا حقيقيا لتطبيق العلم على تاريخ الأدب ، فلقد أحب أن « يعتبر الشعر كنبات ، وأن يكتشف السبب الذي يجعله في مناخات معينة ينمو يزدهر ، كما لو كان من تلقاء نفسه ؛ ويريد أن يكتشف السبب الذي يجعله في مناخات أخرى لا يزدهر إلا بالزراعة ؛ وفي مناخات ثالثة لا يمكن أن يزدهر بالرغم من كل الجهود ؛ وهو يريد يكتشف السبب في المناخ نفسه ، الذي يجعله يزدهر ويحمل

(١٤) المصدر السابق ، الجزء الأول ، ص ١٦٨ .

(١٥) المصدر السابق ، الجزء الأول ، ص ٣٣١-٣٣٢ .

(١٦) « العناصر » (باريس ، ١٨٧٩) الجزء الثالث ، ص ٤٢١ « الوحدة » .

(١٧) على سبيل المثال « الجنى » في « العناصر » ، الجزء الثاني ، ص ١٩٦ وما بعدها ؛ « التخيل » ،

المصدر السابق ، الجزء الثاني ، ص ٢٧٩ وما بعدها ؛ « الشعر » الجزء الأول ، ص ٥٩ ، وعلى الإنسان أن يلاحظ أن الكثير مما هو في « الشعر » أعيد طبعه في « العناصر » .

الشمارة وأحيانا يذوى^(١٨) . وهو يحب أن يعطى تفسيراً اجتماعياً وفيناليا لثورات الفنون . لكن هذه الخطوة الهائلة التى أوحى بها ديوي ومونتسكيو يصعب أن تتحقق بالتفصيل . وتاريخ الشعر يتم على نحو متسع للاحتفاء باليونان والفرنسيين فى القرن السابع عشر ، عندما تأثرت الظروف الاجتماعية والأخلاقية لإبداع فترات عظيمة من التفوق الأدبى . وعلى أى حال فإن التفسير التاريخى فاتر : إن اليونانيين قروميون ، على حين أن الفرنسيين العظام كليون شاملون مثل إمبراطورية الانفعالات^(١٩) وذوق مارمونتل من الناحية العملية هو ذوق فولتير ، وهو يشارك فولتير فى رعبه من « تشويهات » شكسبير وملتون . وهو يمتدح ريتشاردسون والاوزسطينيين^(٢٠) الإنجليز بتأثيرهم الصحى على الفرنسيين^(٢١) وإطراءات العبقرية ، حتى العبقرية « الأصلية » لا تعنى أى تعاطف مع الفن خارج التراث اللاتينى . إن العبقرية هى مجرد ملكة ابتداعية ، على حين أن التأليف الفعلى للعمل الفنى يرجع إلى الألفية والذوق ومراعاة القواعد . ولدى فرجيل ذوق أرفع من هوميروس ، ولدى الفرنسيين ذوق أرفع من القدماء^(٢٢) ، لكن حتى تأكيد مارمونتل على اللوق واستهجانه المتكرر لبوالو

(١٨) « العناصر » ، الجزء الثالث من ١٢٧ وما بعدها . من الشعر .

(١٩) « العناصر » ، الجزء الثالث ، من ٢٩٢ « التراجيديات » : « إن مسرحها هو لوحة العالم » من ٤٠٤ - ٤٠٥ .

(٢٠) نسبة إلى حقيقة فى الأدب الإنجليزى يبرز فيها الكسندريوب وأندرسون وستويل وسرويت وديفو وكروجراف (المترجم) .

(٢١) على سبيل المثال : « مقال عن الذوق » فى « العناصر » ، الجزء الأول ، من ١٤ - ١٥ ، انظر : « فن الشعر » فى الجزء الثالث ، من ١٦٧ وما بعدها .

(٢٢) العناصر ، الجزء الأول ، من ٢٥ .

خادعان إذا فسرناهما على أنهما يخفغان من العقلانية الأساسية وذوق الوجدان ،
 فمع ذوق التأمل يتم عرض « الحب للجمال الحقيقي » ، ومع ذوق الوجدان
 يتم عرض حب التجديد . إن حب التجديد هو علة التفسخ في هذا العصر
 الراهن عصر الإحساس والعاطفة . وفي الوقت نفسه أدرج شيئا من التمييز
 المختلف بين الذوق « الطبيعي » والذوق « التقليدي » . إن الذوق الطبيعي
 (الذي يصعب على الإنسان أن يعتقد بأنه مكافئ للذوق التأملی) منسوب إلى
 القدماء ، بل منسوب حتى إلى المتوحشين ، على حين أن الذوق الاصطلاحي
 منسوب إلى العصر الحديث . والمفهوم المزدوجان للذوق لا يتضاهيان ، ولا
 يتصالحان : إن مارمونتل يريد أن يصنع الفن « بالصبغة الطبيعية » ، ويعود إلى
 الذوق الكلاسيكي الصارخ البسيط ، إن الذوق هو ذوق يوناني وطبيعي ، ومع
 هذا لا يزال عقلانيا وتأمليا ^(٢٣) ، وذلك على نحو ما هو غالب في ذلك
 العصر ، حيث جرى إعلان أن النار والماء شيء واحد .

وبصفة عامة يمثل مارمونتل وجهة نظر للفن انتقالية ، مفككة الترابط فيها
 عديد من الموضوعات الدالة السائدة في النظرية الأدبية ، وهي تتجاوز العقلانية
 والكلاسيكية الجديدة والإحساس التاريخي الجديد وعبادة الذوق والعنصرية .
 ولسوء الحظ فإن معرفته التاريخية كانت خفيفة للغاية ، وكانت بصيرته معتمة
 جدا ، فلم يستطع أن يحقق نجاحا من تاريخ الأدب في إطار الوسط المادي
 والاجتماعي ، ريادة على ذلك فقد استبق السيّد دي ستال ، التي لم تقم
 بالفعل إلا بتناول أفضل قليلا بالنسبة لهذا الموضوع .

(٢٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٤٣ ، ص ٤٩ .

أما جان - فرانسوا - دي لاهارب (١٧٣٩-١٨٠٣) فقد كان - فى شبابه - فى حماية فولتير العجوز وكان أكبر مُنظر ذى تأثير بالنسبة للذوق الفرنسى . لقد كان شاعراً حسن التكوين ، وكاتباً درامياً ، ومترجماً ، وناقداً عندما بدأ فى سنة ١٧٨٦ سلسلة مطولة من المحاضرات فى « الليسيه » وهى جمعية أدبية حديثة التكوين فى باريس تؤيدها طبقة النبلاء وسيدات الطبقات الراقية ، وتوقفت المحاضرات بسبب الثورة . ورغم أنه كان من المعتنقين لمبادئها بشدة إلا أنه سجن فى عهد الإرهاب ، لكنه نجا من الإعدام فى وقت سقوط رويسير . ولقد حدث للارهاب تحول ، بينما كان فى السجن فى عام ١٧٩٤ ، وعندما استأنف محاضراته عام ١٧٩٦ كان دينه وسياسته قد تغيرا ، ولكن لم تتغير نظراته النقدية . وفى عام ١٧٩٩ ، بدأت المحاضرات تظهر فى شكل كتاب باسم « درس فى الأدب القديم والحديث » ، ووصلت مجلداته إلى ستة عشر مجلداً بعد عامين من وفاته . وجماعة « الليسيه » - كما كانت تسمى كثيراً - ثبت أنها ذات شعبية طاغية ، خاصة بعد عودة الملكية ؛ ولما كانت متغلغلة فى القرن التاسع عشر فإنها أفادت كنوع من تلخيص الذوق الفرنسى القديم ^(٢٤) .

إن لارهاب فى التصدير إلى « الليسيه » يتباهى بكتابه « تاريخ نقى لكل فنون الروح والخيال من هوميروس إلى العصر الحالى » ^(٢٥) ، على أن يشمل كل العصور وكل الأمم ، ويعلن أنه الأول على الإطلاق ، لا يوجد فى فرنسا

(٢٤) النقد المبكر مجموع فى « الأعمال » ، خمسة مجلدات ، باريس ١٧٧٨ ؛ وهناك « مراسلات مع قيصر روسيا الأكبر [أى القيصر بولس الثانى] ومع السيد الكونت أنفريه شولفالو » (ستة مجلدات ، باريس ١٧٩١ مشابهة فى النوع لـ « مراسلات أدبية » لجريم .

(٢٥) « دوس » ، المجلد الأول ، ص ١٠ .

من يُنجز مثل هذا المشروع . ومن الناحية الفعلية اقتصرت المجلدات على القديم الكلاسيكى ، وعلى الادب الفرنسى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر . ولا توجد سوى محاضرة واحدة تحاول عمل مسح سريع جدا للعصور الوسطى وعصر النهضة ، وهى توجه بعض الانتباه لمارو^(٢٦) ورونسار^(٢٧) . ولم تحدث على الإطلاق مناقشة الآداب الأجنبية الحديثة خلال المحاضرات فيما عدا ملاحظات عرضية ، وفى استعراضات قليلة واردة لسد الفجوات الصارخة . وهذه الاستعراضات تتناول أوسيان وملتون وبوب ورواية « آلام فتر » لجوته بالنقد الشديد^(٢٨) وفى موضع آخر هناك ثناء على رواية « توم جونز » لفيلدينج ، وهى أول رواية فى العالم^(٢٩) وعلينا أن نضيف مقالا مبكرا ذا طابع فولتيرى شديد عن شكسبير (١٧٧٨) ، ونتذكر أن لاهارب مترجم « لوسپادرس » (١٧٧٦) لكاموش وأجزاء من تاسو و« المزامير » (١٧٩٨) ، وهكذا ساهم لاهارب فى الاهتمام التامى بالآداب الأجنبية الأخرى .

وعلى أى حال فإن وجهة نظره الأساسية هى صورة متحررة نوعا ما من

(٢٦) كليمنت مارو (١٤٩٦؟-١٥٤٤) : شاعر فرنسى اتهم بالهرطقة وهرب إلى جنيف تحت حماية خالصة (١٥٤٢) ثم إلى إيطاليا . كتب السوناتات وقدم المراثى . ومن قصائده الشهيرة « معبد كيبويد » (١٥١٥) . (المترجم) .

(٢٧) « درس فى عالم الآداب فى أوروبا » (١٧٩٧) فى « درس » ، المجلد الخامس . (المؤلف) .

رونسار (١٥٢٤-١٥٨٥) : شاعر فرنسى تحول إلى الأدب والبحث بعد أن أصبح أصم جزئيا (١٥٤٢) وهو عضو بارز فى جماعة « الأثرياء » الأدبية التى ترفع من مستوى اللغة الفرنسية . ويعد من أعظم شعراء عصر النهضة . (المترجم) .

(٢٨) كلها فى المصدر السابق ، المجلد السادس . ص ٢٠٦ - ٢٥١ .

(٢٩) المصدر السابق ، المجلد ١٦ ، ص ١١٠ وما بعدها .

الكلاسيكية الجديلة الفرنسية . ويمكن للإنسان أن يلاحظ تغيراً بطيئاً من القطعية السابقة للقواعد إلى تصور للأدب أكثر عاطفية . ومع هذا فإن الإيمان بمجموعة المبادئ الكلاسيكية الجديلة تستمر وتوجد جنباً إلى جنب ، مع أن هناك مبادئ خالدة للأدب صادقة لكل العصور والامم ، وأن القواعد هي إرشادات حقيقية ، وأن الشعور بالجمال « يرتد إلى المنهج » ، وأن مهمة الناقد هي القيام « بتلخيص دقيق لجماليات كل مؤلف وأشكال قصوره »^(٣٠) . وعنده - دون شك - أن « مسرحنا أعظم من كل المسارح الأخرى »^(٣١) وهو يتناول دانتى وملتون وشكسبير لا يتناول إطلاقاً عن رأى القائل إن هناك « أشكالاً من الجمال ليست فى متناول الفن » ، وهو يعترف بأن هناك فقرات جميلة لدى هؤلاء الشعراء ، لكن يجب محاكمتهم استناداً للمبادئ . إن ما لديهم من حُسن إنما يرجع إلى « الفن » ، وما هو سيمى يرجع إلى انتهاك القواعد ، ويتبع هذا من جراء نقص فى تصور ما هو كلى^(٣٢) ورأى المترجم الفرنسى والعجب بشكسبير لوتورنير القائل إن شكسبير يزدري الذوق هو - ببساطة - أمر سخيف^(٣٣) فلا يوجد تناقض بين العبقرية والذوق . إن الذوق جزء جوهرى من العبقرية ، وإن سوفوكليس وديموستينيس وشيشرون وفرجيل وهوراس وملتون ورأسين ويوالو وفولتير كلهم خير برهان على هذه الوحدة^(٣٤) وإن شكسبير ينقصه الذوق ، ومن ثم ليست لديه حقيقة أو طبيعة . وفى

(٣٠) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٥-١٧ ، ص ٤٨ .

(٣١) المصدر السابق ، ص ٨٩ .

(٣٢) المصدر السابق ، ص ٢٠ .

(٣٣) المصدر السابق ، ص ٢٩-٢٠ .

(٣٤) المصدر السابق ، ص ٢٠ .

المقال المبكر الذى كتبه يستخفه وهو يلجأ إلى أسلحة مستمدة من ترسانة فولتير : فهو يقتبس فقرات تهريجية ومراوغة وفجة من مسرحيتى « العاصفة » و « عطيل » . وهو يصر على أنه يتقصد شكسيير لا بسبب انتهاكه للوحدات الثلاث أو أى قواعد عن الحبكة والنظم ، ولكن بسبب انتهاكاته للذوق الحسن والسلوكيات الحسنة ^(٢٥) وهو يقتبس فقرات من « عطيل » ، وقد ترجمت المسرحية إلى النثر الفرنسى ، ويواجهها بكلمات من مسرحية « زائير » ^(٢٦) وهو لا يحلم إطلاقاً بأى إنسان يمكن أن يفضل « مهمة شكسيير غير المعقولة » على النظم الجميل لدى فولتير ^(٢٧) . وقد اعترف فيما بعد بأن شكسيير لديه شيء من « الألمعية الطبعية » ، بل حتى إنه يفضل على لوب دى بيجا وكالدرون ، ولكن لا يمكن مقارنة أى من هؤلاء الثلاثة بالعبقريات الكبرى فى عصر لويس ^(٢٨) .

ويصف لاهارب فى كتابه « درس الأدب » الكلاسيكيات الفرنسية ، ويتفدها بالتفصيل الشديد . وأعظم إعجابه خص به راسين ، والفصول المكرسة لمسرحياته التى تعرض لجمالياتها بترو وهو يفند الاعتراضات عليها بينما يعترف ببعض العيوب . وهى لا تزال تعد مدخلا ممتازا إلى ما كان يبحث عنه مجتمع كامل ويجده فى التراجيكا الكلاسيكية الفرنسية . وهو يشيد أيضا

(٢٥) « المؤلفات » المجلد الأول ، ص ٣٦٦ وقد حدث خطأ بتراجمها ص ٦٦٧ .

(٢٦) مسرحية لفولتير قدمت عام ١٧٣٢ (المترجم) .

(٢٧) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٤١٦ .

(٢٨) « درس » المجلد الخامس ، ص ٤٥ - ٤٦ .

بموليير ، على أنه أول الفلاسفة الأخلاقيين ويشى على كتاب « فن الشعر » لبوالو ، على أنه « تشريع كامل تبيين عدالة تطبيقه فى كل حالة ، وهو قانون غير قابل للإلغاء ، ويفيد قراره للأبد فى تمييز ما يجب التنديد به وما يجب استحسانه » (٣٩) . ويرى لاهارب أن فولتير هو الشخصية المحورية فى القرن الثامن عشر ؛ وحتى قصيدة « هنرياد » (٤٠) يدافع عنها باستفاضة ، وقد خصص جزءين بكاملهما من كتابه لتراجيدياته . وهو يعد فولتير « أعظم كل الشعراء تراجيدية » وحتى مسرحية « أوديب » يفضلها على المسرحية الأصلية لسوفوكليس (٤١) .

ومع هذا فإن هذا الإنطباع بالتقبل الكامل للذوق الكلاسيكى الجديد بما فى ذلك التسليم المطلق لبوالو هو أمر خادع إلى حد ما ؛ فلا يمكن أن يقال إن لاهارب هو مجرد ماذج ، وأن مدحه بلا تمييز . ففي حدود ذوقه وتسلحه النقدى يعرف كيف يتقصد الحبكة ورسم الشخصية الاجتماعية وما إلى ذلك . وغالبا ما يتم هذا بصرامة ، بل حتى بإفراط مثير . ويساء تناول الشخصيات الثانوية والأعمال الثانوية العديدة لكبار الكتاب ، ونجوى مناقشتها بنعمة الثقة بالنفس المليئة بالأبهة ، وبعظمة وخطابة سطحيين تماما . ومثال الأسلوب الممتاز للفرنسية الحققة هو المقياس المتكرر الذى يريده كورنى وعديده من الكتاب القدماء .

(٣٩) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٣٢٤ .

(٤٠) ملحمة كتبها فولتير صورتها الأولى كتبت عام ١٧٢٣ ، وهى مهداة إلى الملكة كارولين ملكة إنجلترا ، وفيها تظهر كراهيته للتعصب الدينى (المترجم) .

(٤١) المصدر السابق ، المجلد التاسع ، ص ١ وما بعدها ؛ المجلد السادس ، ص ٣٠٠ ؛ المجلد العاشر ،

ولاهارب - مثل فولتير - ليس بأى حال من الأحوال عقلانيا جافا فى حكمه على الشعر ؛ فهو يستهجن استهجانا شديدا حذقات دوييناك ولويوسو ، ويهاجم العقلانيين الذين كانوا فى أوائل القرن الثامن عشر : فونتنل ولاموت وتروبلية بسبب انحطاط الشعر عندهم وتفضيلهم الشر^(٤٢) ويقول إن الشعر هو من « العقل والأذن والخيال » ؛ وللشعر « منطق من الانفعالات » الخاصة به والذى لا يجب أن تكبته « روح النسق^(٤٣) » ، ولاهارب قبل تحوله بفترة طويلة تأثر بالنزعة الانفعالية فى العصر . إن الشعر يحتاج إلى حرارة داخلية ، يحتاج إلى « أعصاب » . وتنال الدراما الفرنسية الثناء ، لأنها أدخلت موضوع الحب التعس المجهول عند القدماء وانهمار الدموع لإحداث ارتياح يسمى « الجهد الأقصى للفن » ، وأكبر انتصار جميل للتراجيديا « والشفقة - لا تطهير الشفقة - هو الذى يعد هدف التراجيديا^(٤٤) » ، وبعد تحوله اقترب فى مقدمة ترجمته للمزامير (١٧٩٨) أكثر إلى رأى جديد فى الشعر ، بقوله إن كل شىء فى المزامير عبارة عن « صبورة ، صورة رمزية ، مجاز » وأن « الحركة ، الصور ، المشاعر ، وصور التركيب هى - بلاشك - ماهية الشعر كله » . وعلينا أن نقرأ المزامير من كل قلبنا^(٤٥) ، لكن لاهارب - فى سياق غير دينى - يبدجن عادة نزعة الانفعالية يقول : الشعر « هو لغة التخيل تحت قيادة العقل والنطق^(٤٦) » وهو

(٤٢) المصدر السابق ، المجلد الثامن من ٤٤٢ : المجلد ١٤ ، من ٢٢٤ وما بعدها .

(٤٣) المصدر السابق ، المجلد ١٤ ، من ٣٣٠ : المجلد ١٤ ، من ٣٤٨ : المجلد ١٤ ، من ٣٤٩

(٤٤) المصدر السابق ، من ٣٦٦ : المجلد الأول ، من ٩٨ : المجلد ١٢ ، من ١٥٥ « المقالات » ، المجلد الأول ، من ٣٦٩ مقال عن كتاب التراجيديا اليونانيين الثلاثة حيث يجرى نقد مفهوم « التطهير » عند أرسطو ويكرر هذا فى « درس » ، المجلد الأول ، من ٣٢٥ وما بعدها .

(٤٥) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، من ٣ ، ٣ : المجلد الثانى ، من ٣٠٧ : المجلد الثانى ، من ٣٣٢ .

(٤٦) المصدر السابق ، الجزء الخامس ، من ١٦٣ - ١٦٤ .

يندد مرارا بجرأة المجازات في الشعر في أوائل القرن السابع عشر . ويقول إن مبادئ الأسلوب الحقة قد ثبتت للأبد^(٤٧) والأسلوب - وهو محزول - يأتي ليكون الملمح المميز للدراما الفرنسية مقارنة بالدراما القديمة المرتكزة على الحكمة^(٤٨) وأسلوب راسين وفولتير الراقى والباعث على الشفقة هو ذروة الفن كله . ولكن - وبطبيعة الحال - هو ليس مجرد مسألة لغوية : إنه يعني نوعا خاصا من المشاعر والأفكار . ولاهارب ينقد في صفحة بارزة - كريبيون^(٤٩) ويؤكد أن هناك رابطة طبيعية ، بل تكاد تكون رابطة مؤكدة بين التفكير والشعور وبين طريقة التعبير . وبصفة عامة فكر أن الإنسان الذي يكتب بطريقة سيئة على نحو سيئ ، وما يجب على الإنسان أن يدهه يمر على أنه خطأ بسيط للدوق في الأسلوب هو خطأ العقل ونقص في الدقة والوضوح والحق وقوة الأفكار والمشاعر^(٥٠) .

ويحدث أحيانا أن يعترف لاهارب بقوة النظرة التاريخية . وقد طبقها عندما دافع عن المزامير بالرجوع إلى « محاضرات عن الشعر العبراني » من تأليف لوت^(٥١) . وهو يؤكد « الاعتماد المتبادل السرى والضرورى بين المبادئ

(٤٧) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١٤٢-١٤٤ .

(٤٨) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٨٧ .

(٤٩) اسم الشهرة لبريسبير زولير (١٧٧٤-١٧٦٢) : شاعر تراجييدي فرنسى يعد في عصره المنافس لفولتير .

من مؤلفاته « الكترا » (١٧٠٨) و « كاتيلينا » (١٧٤٨) (المترجم) .

(٥٠) المصدر السابق ، المجلد ١٢ ، ص ٨٢-٨٤ .

(٥١) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ٢٨٥ .

عند قاعدة النظام الاجتماعى والفنون التى تزينها^(٥٢) . وهناك إشارات عديدة إلى الظروف المرحلية المختلفة للدراما اليونانية وأشكال التقدم الاجتماعية مثل الوضع المتحسن للنساء فى فرنسا الحديثة^(٥٣) . غير أن تناول العام ليس تاريخيا بأى حال من الأحوال . والكلاسيكيات الفرنسية تعد نماذج خالدة ، والجمال يجرى إظهاره على أنه هو هو فى كل العصور، وفى الممارسة يتم نقد كل مؤلف مباشرة ، والنص يكون فى التناول بدون منظور تاريخى . والزعم بأن وضع لاهارب من حيث هو مؤسس للتاريخ الأدبى والنقد التاريخى يبدو خاطئا تماما^(٥٤) ، وبالرغم من أن تاريخا للأدب على النحو الاحترافى يتم تربيته بنظام رمزى متعاقب ، فإن « درس الأدب » للاهارب لا يعبر عن أى إحساس بالتطور ، ولا حتى تاريخ الأجناس أو تطور مؤلف مفرد . وفى المجلدات المتأخرة تكثر المعضلات الأيديولوجية التى كتبت بعد الثورة . ولاهارب يهاجم هلفتيوس ودينرو بسبب إلحادها ، وهو يسمى روسو « دجالاً حقيراً »^(٥٥) ، وبالنسبة للدين والمسائل التى من نوع شعر الإنجيل ينشق لاهارب تماما عن أستاذه فولتير ، ولكن فى الأمور الأخرى يجب أن يعد شارحا للذوق فولتير الذى كان ذوق المجتمع كله وذوق تراث أدبى واجتماعى قوى ، والذى ظل قائما تماما لا يمس حتى سقوط نابليون .

(٥٢) المصدر السابق ، ص ٦٢ .

(٥٣) المصدر السابق . المجلد الأول ، ص ٢٢٩ وما بعدها ؛ المجلد الأول ، ص ٩٧-٩٨ .

(٥٤) كما فعل برنتيير فى « تطور النقد » (باريس ، ١٨٩٠) ، ص ١٦٢-١٦٣ ، قارن جى ميشرو مدخل إلى علم الأدب » (اسطنبول ، ١٩٥٠) ، ص ١٦ فى الملاحظات .

(٥٥) « درس » المجلد السابع عشر ، ص ٢٧٢ : المجلد ١٨ ، ص ٥ وما بعدها ؛ المجلد ١٨ ، ص ٣٦٠ .

وبينما هيمن أنباع فولتير على النظرية الأدبية والذوق ، فإن ديدرو قد أثر على معاصريه بقوة شديدة . ونسوة الحظ لم يكن أصل ما فى ديدرو هو الذى أثر فى عصره ؛ بل بالأحرى نظرياته الدرامية ، ودفاعه عن دراما الطبقة الوسطى ، وتأكيده على التأثير الانفعالى ، ونزعة العاطفية هى التى وجدت صدى فى صدور عديد من الناس . ولقد كان ألقى أصدقائه وأقرب تابع له هو فريدريك ملشيو جريم (١٧٢٣-١٨٠٧) ، وهو ألماني بالمولد والتدريب وكان قد جاء إلى باريس عام ١٧٤٩ ؛ ولقد أثنى الناقد سانت - بوف على جريم باعتباره « واحداً من أشد نقادنا تميزا فى أى الفرنسيين فى طبقة فون لاهارب ومارمونتيل^(٥٦) » ، ولقد خصص آدموند شرر - وهو ليس بالناقد العادى - كتابا مطولا عنه ، وقد أشاد فيه بجريم على أنه « بشير حقيقى للنقد ، كما هو مفهوم اليوم فى أى عام ١٧٨٧ » وهو نقد لا يقع بالتحليل والانتباس ، بل يحكم على الأعمال ، ويفسر التقديرات ، ويناقش المذاهب ، ويربط التأملات بالكتب ويصنع - أحيانا - كتابا أصيلا من مقال^(٥٧) . لكن كل هذا يبدو نهورا شديدا . وبين ١٧٥٣ و ١٧٦٣ ، كتب جريم معظم « مراسلات أدبية » وهو عبارة عن صحيفة تثقيفية متنوعة جرى إرسالها إلى عدد محدود جدا من المساهمين ، وقد شملوا أيضا كاترين الكبرى وملك بولندا وملكة السويد^(٥٨) ، ولم تنتشر إلا عام ١٨١٢ ، ومن ثم لم تؤثر على نحو مباشر على الكتابة النقدية المبكرة إنها صحافة :

(٥٦) سانت - بوف ، « محاضرات الاثنين » ، المجلد السابع ، ص ٢٨٨ (١٨٥٣) « عن الميزات العديدة لنقادنا » ، عن لاهارب ومارمونتيل ، ص ٢٠٧ قارن أيضا مقال عن الصبغة نغباى فى « محاضرات » ، المجلد الثانى ، ص ٢٠٥ ، وقارن « مفكرات » بارون ٢١ يناير ١٨٢١ فى « رسائل وصحف » بإشراف و . إ . بيروثرو (لندن ١٩٠١) المجلد الثامن ص ١٩٦-١٩٧ .

(٥٧) ملشيو جريم (باريس ، ١٨٨٧) ، ص ٩٧ .

(٥٨) قائمة المساهمين فى « مراسلات أدبية بإشراف تورنو » ، المجلد الثانى ، ص ٢٣٠ - ٢٢١ قارن ج . و . سميلي : « المساهمون فى مراسلات أدبية لجريم » مجلة م ل ن ، العدد ٦١ (١٩٤٧) ص ٤٤ - ٤٦ .

إنها كنز نفيس لمندرس تاريخ الحضارة الفرنسية ، وهى هامة للغاية ، لأنها احتفظت بنص روايات ديدرو و « صالونه » . غير أن نقد جريم الأدبى المبعثر يبدو أبعد ما يكون عن التميز ، فإذا ما قارناه بديدرو فإنه أكثر اتزاناً وأكثر معقولة بلا لون وهو عادى على نحو أشد وليس لديه جديد يقدمه فى النظرية . والنقد الدرامى الذى شغل حيزاً كبيراً قد تحدد كثيراً للغاية بأفكار ديدرو^(٥٩) إن جريم ينقد التراجيديا الكلاسيكية الفرنسية باعتبارها مصنعة وباردة ، وهو يكره الوزن السداسى الفرنسى ، ولا يعجب بالشعر الفرنسى ، وما يوصى به هو الواقعية الانفعالية ، إنه يشنى على مسرحيتى ديدرو ، و يصل ثناؤه حتى عنان السماء : وهو يريد مزيداً من الحدث على المسرح ، وعلى سبيل المثال مسرحية « مريام » لفولتير والبطلة وهى تموت . وهو مثل ديدرو يدافع حتى عن التمثيل الصامت التراجيدى^(٦٠) ، ومقايسه فى الحكم هو دائماً مقياس التأثير العاطفى وإن كان أكثر اقتصاداً عن أستاذه . ويبدو له كورنى جافاً ومملأ ، وهو يوصى بشكشير ولكن بشكل غامض مع التحفظات المعتادة القائمة على معايير الذوق الفرنسى . بالإضافة إلى أن جريم على الرغم من أنه لم يفهم عرض « روميو وجوليت » الذى شاهده فى لندن

(٥٩) يقول سميلى فى كتابة «ملاحظات ديدرو بجريم» ص ٥٦ وما بعدها أن جريم طور فى البداية النظريات الدرامية التى عرضها ديدرو فى مثل روايته « الابن غير الشرعى » (١٧٥٧) ، وبينما لا يحتاج الإنسان إلى أن يفترض أن جريم لم يستطع أن يساهم فى نظريات ديدرو فإن القضية لا يبدو أنها قابلة للبرهنة فى ضوء مناقشة ديدرو فى « جواهر مكتشفة » (١٧٤٨) .

(٦٠) « مراسلات » ، المجلد الثانى ، ص ٣٩٧ ، ص ٣٣٠ : المجلد الثالث ، ص ٣٥٤ وما بعدها : المجلد الرابع ص ٤٧ وما بعدها .

عام ١٧٧٢ ، فإنه أحب منظر الشرفة والموكب الجنائزى المهيّب على أنه المشهد الباهر الخالص^(٦١) ، وهو يستطيع أن يمدح التزعة الطبيعية فى المسرح الإنجليزى ، ويبدى إعجابه بـ «أوبرا الشحات»^(٦٢) . وما يدعو للدهشة أنه لم يستغ بومارشيه^(٦٣) ، وقد حكم على عمله «إيوجين» حكما قاسيا ، وتنبأ بأنه «لن يفعل شيئا على الإطلاق ولا حتى أى شىء متوسط القيمة»^(٦٤) ويتلاءم مع هذا المقياس الخاص بالواقعية العاطفية ضرورة أن يمدح جريم الروائيين الإنجليز فى القرن الثامن عشر : ريتشارد سون وفيلدنغ . إنه قد استهجن ماريفو^(٦٥) ، واعتقد أنه بما يدعو للدهشة أن مثل هذا الكاتب السيئ قد تسبب فى تطور الرواية الإنجليزية ، وهذا شىء تفوق فيه على أعماله هو^(٦٦) ، ولدواع شخصية وأيدويولوجية من الواضح أن جريم قد استسحف رواية روسو ، وحتى رواية «كانديد» لفولتير قد حكم عليها حكما قاسيا ، باعتبارها خالية من

(٦١) المصدر السابق ، المجلد العاشر ، ص ٢٧ .

(٦٢) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٢٩ (المؤلف) و«أوبرا الشحات» : هى تمثيلية موسيقية من تأليف الإنجليزى ج . جاي عام ١٧٢٨ . وقد لاقى نجاحا كبيرا . ويقال إنه كسب من روائها ٨٠٠ جنيه استرلينى (المترجم) .

(٦٣) بيير أوجستين كارون دى بومارشيه (١٧٣٢ - ١٧٩٩) : كاتب درامى فرنسى برع فى العزف على آلة الهارپ الموسيقية ، وكان كبير معلمى الموسيقى لثلاث لوريس الفاضل عشر . ومسرحيته «إيوجين» كتبها عام ١٧٦٧ (المترجم) .

(٦٤) المصدر السابق ، ١٥ فبراير ١٧٦٧ ، المجلد السابع ، ص ٢٢٨ .

(٦٥) بيير شارلوت دى شامبلان دى ماريفو (١٦٨٨ - ١٧٦٢) : كاتب درامى وروائى فرنسى . من المؤيدين لأصحاب نزعة العداثة . ومن أعماله الدرامية «مقابلة الحب» (١٧٢٢) و«لعبة الحب والعظ» (١٧٣٠) . (المترجم) .

(٦٦) المصدر السابق ، ١٥ فبراير ١٧٩٢ ، الجزء الخامس ، ص ٢٣٦ .

«التصميم أو الخطئة أو الحكمة»^(٦٧) وبدا فولثير فى نظر جريم من طرار قديم ، وليس ماديا وملحدا بما فيه الكفاية ، على الرغم من أنه استنكر الذوق الفاسد فى هجمات فولثير على الإنجيل . وعلى أى حال فإن جريم هو تلميذ ديدرو : فقد سماه أستاذه^(٦٨) ، وشاركه نظرته العامة ، وإن كان يبدو أنه أكثر تشاؤما بالنسبة للطبيعة الإنسانية، وأقل دموية ، وأقل فنية ، وأقل فتورا أو أقل جفافا، وتصور جريم على أنه حلقة وسطى هامة بين ألمانيا وفرنسا هو تصور لا تؤيده البداية ؛ ففي النقد كان أصلا تلميذ جوتشد^(٦٩) ، غير أن جوتشد نفسه لم يكن إلا صدى للكلامىكية الجديدة فى فرنسا . ومقالنا جريم المبكرتان عن الأدب الألمانى فى مجلة «مركيور» (١٧٥٠ - ١٧٥١) ، وردت بهما مطالب متواضعة للغاية ، ولا تعبران إلا عن مجرد أمل بالنسبة للاردهار المستقبلى للأدب الألمانى^(٧٠) .

وقد أثنى - فيما بعد- على الأناشيد الرعوية عند جسنر^(٧١) بتطرف ، لكن لم يكن له احتكاك بالأدب الألمانى الجديد . ومهما تكن الخصائص

(٦٧) المصدر السابق ، أو مارس ١٧٥٩ ، المجلد الرابع ، ص ٨٥ - ٨٦ .

(٦٨) المصدر السابق ، ٣٠ يونيو ١٧٥٦ ، المجلد الثالث ، ص ٢٥٥ .

(٦٩) جوهان كريستوف جوتشد (١٧٠٠ - ١٧٦٦) : ناقد ألمانى أثر على الحياة الثقافية الأدبية فى عصره . وهو يعد المُنظّر والدكتور الأسمى لعصر التنوير . وهو يرى أن على الشعر اتباع القواعد ، ويجب مراعاة الوحدات الثلاث فى الدراما ، وعلى الألب أن يمدح الهدف الأخلاقى (الترجم) .

(٧٠) قارن : روتشارد مارلز : «جريم وسيطاً للروح الألمانية فى فرنسا» ، أرشيف مرحلة تجديد اللغة (١٨٨٩) . ص ٢٩١ - ٣٠٢ لويس رينو فى «تأثير ألمانيا على فرنسا» (باريس ، ١٩٢٢) يقول القواعد إن جريم قد بحث به جوتشد إلى الخارج كداعية قوى للأدب الألمانى

(٧١) سالومون جسنر (١٧٣٠ - ١٧٨٨) : شاعر وفنان ومصور سويسرى طبقت شهرته اتفاق أوروبا بسبب نشره الإيقاعى (الترجم) .

الألمانية الضبابية موجودة فى مزاجه على نحو عقلى ، وفى نقده على الأقل ،
فإنه جزء من التراث الفرنسى .

ومن بين دعاة الواقعية العاطفية - على نحو أكثر أصالة - يفاجئنا
سيبا ستيان مرسيه (١٧٤٠ - ١٧٤٨) . لقد كان مرسيه أيضا من دعاة الدراما
البورجوازية العاطفية ، كما كان الحال من قبل مع يومارشيه نفسه فى تصديره
لهـ «ديوجين» (١٧٦٧) ، غير أن كتاب مرسيه «عن المسرح أو مقال جديد عن
الفن الدرامى» (١٧٧٣) أكثر تطرفا حتى عن الرومانسيين فى سنوات ١٨٣٠
برفضه للنسق الكلاسيكى .

لقد استلهم مرسيه - على نحو محدد - كراهية ديمقراطية «لذلك الشبح
المتشح بالرداء القرمزى والذهب» بدون روح أو حياة أو تبسيط^(٧٢) ، وقد ندد
بموليير ، لأنه يسخر من الفضيلة ، ويجعل الرذيلة جذابة . ومسرحية «طرطوف»
وحدها - باعتبارها ضد الكهنوت - تلقى تحيزا فى عيني مرسيه . وقد أعلن
أن وحدتى الزمان والمكان بلا جدوى بالمرّة . والجلدان التى تفصل بين
الأجناس الأدبية هى نفسها التى يطالب بتقويضها^(٧٣) . وهو يزكى دراما الطبقة
الوسطى: يجب أن تكون مثيرة ، يجب أن تجعل الدموع تنهمر ، وكل هذا فى
صالح تضامن ديمقراطى جديد . ويدوى صوت مرسيه ، وكأنه يكاد يردّد رجوع
صدى تولستوى أو وردزورث عندما يريد من الفن «أن يفيد فى ترابط الناس
بالعاطفة المنتصرة للحنان والشفقة» . علينا أن نحكم على «نفس كل إنسان

(٧٢) «عن المسرح» . ص ٩ من المقدمة .

(٧٣) المصدر السابق . ص ٧٦ . ص ١٤٢ - ١٤٦ .

بدرجة الانفعال الذى يبدية فى المسرح^(٧٤) ويريد مرسية تراجيديا سياسية وطنية جديدة تخاطب كل الناس . ولا يجب أن نخاف تصور أقصى معاناة وأشد مسغبة ، ويمكن إقامة منظرها فى مستشفى أو بيت للإصلاح . والتأثير المنشود هو نفسه : «إننى أبكى وأشعر بلذة . إننى إنسان»^(٧٥) . إن المسرح هو رائحة المجتمع : ويتوقع مرسية - على نحو دموى المزاج - أن تتمكن التراجيديا الجديدة من تغيير التكوين السئ لمملكة من الممالك، وأن تتمكن من إحداث ثورة سياسية^(٧٦) ومرسية كاتب مُسهب وخطابى، وهو يرفض كل ما كتب عن فن الشعر ، كما يرفض كل الناس والمذاهب ، وفى مجموعة المقالات القصيرة التى كتبها «فلسوتى الليلية» (١٧٨٤) يتدد بكل القواعد ، كما يتدد بالثقافة «على أساس أنهم بلاء الفنون ، والمفتالون الحقيقيون للعبقرية» . يجب أن نبداً وحيدين ، ونعتمد على العبقرية ، لأنه لا توجد أى نظرية فى فنون اللوق . وهو يعتبر بوالو «جافاً وبارداً وتافهاً»، مجرد متخللق ،^(٧٧) والشعر ، فن الإثارة . وفى الوقت نفسه نزع مرسية العاطفية فى اللروة ، بل وحتى أخلاقية مفرطة فى الاحتشام . وهو يكتب صفحات ساخطة ضد «الإلياذة» ، ويندد بقسوتها ونفازاتها ، وهو ضد مسرحية «جورج داندن»^(٧٨) ، باعتبارها مسرحية فاسقة تشجع على الزنا ، وضد الأخلاقيات التى تصدم فى مسرحية

(٧٤) المصدر السابق ، ص ١ ، ١٢ .

(٧٥) المصدر السابق ، ص ٣٩ ، ١٣٦ ، ١٣٢ .

(٧٦) المصدر السابق ، ص ٤ ، ٢٢ .

(٧٧) قارن : «فلسوتى» ، الجزء الثانى ، ص ٢٦٨ ، ص ١٩٩ - ٣٠٠ ، ص ١٩٥ .

(٧٨) مسرحية نثرية فى ثلاثة فصول كتبها موابير وقد عُرضت عام ١٦٦٨ (المترجم) .

«فيلد»^(٧٩) ، ويلوح أنه يمثل نمط جديد: البورجوازي الصغير المنحط المستاء من كل فن الطبقة العليا . ويلوح أنه عاطفى وغير متحفظ ، ومع هذا فهو متطهر بصرامة رفضه للمجتمع المتهم بالزخرفة الجوفاء من حوله . ولهذا ليس عجيبا أن يميل مارسيسيه إلى جماعة «العاصفة والاجتياح» الفتية ، كما أن ليس عجيبا أن يترجم هنريخ ليوبولد فاجنر كتابه (١٧٧٦) وقد ساهم جوده بملحق هو «حافطة جوده» ، وقد صادق فيه على رفض القناعات التقليدية للتراجيديا الفرنسية ، لكنه حذر من أن هناك شيئا يشبه «الشكل الداخلى»^(٨٠)

ولم يكن مرسيسيه - بأى حال من الأحوال - وحده فى عصره حتى فى فرنسا . فهناك جماعة من الكتاب المتحمسين ، بل حتى الصوفيين هم اليوم يكاد أن يكونوا منسيين تماما ، لكنهم يمثلون نمائلا لافتا لجماعة «العاصفة والاجتياح»^(٨١) الألمانية ، ويمكن للإنسان أن يجمع عدة فقرات من هؤلاء الكتاب ، تمتلح العبقرية والحماسة والجلال والشعور المباشر ، وتندد بالدوق السليم والقواعد والوحدات و«الفن» كله . والرواج الهائل لأوسيان فى فرنسا ، والتقدير المتنامى لشكسبير على الأقل على خشبة المسرح، والإعجاب بالإنجيل كشعر - كل هذه الأمور أفقت إلى تصور جديد للشعر ، وتوقعت - من

(٧٩) المصدر السابق ، الجزء الأول ، ص ٢٤٠ وما بعدها ، الجزء الثانى ، ص ١١٢ ، ص ١١٤ (المؤلف) ومسرحية «فيلد» من تأليف راسين ، وقد عرضت عام ١٦٧٧ (المترجم) .

(٨٠) محاولة تجديد شاملة لمادة التمثيليات ، لبيزج ، ١٧٧٦ ، وقد أعيد طبع لإسهام جوده فى الأعمال الكاملة ، بإشراف فون برهان (شتوتجارت ، ١٩٠٢ - ١٩٠٧) المجلد ٣٦ ، ص ١١٥ - ١١٦ .

(٨١) كورت فايز «الصورة العالمية لجماعة العاصفة والاجتياح» (برلين ، ١٩٢٤) ، فيها مبالغة بالنسبة لتماسك الجماعة والمبالغة فى الأهمية الأدبية للمؤلفين الذين يتناولهم .

ناحية المبدأ - كل شيء تقريبا أعلنه الرومانسيون الفرنسيون المتأخرون على أنه إنجيل جديد . غير أن هؤلاء المناهضين للفلاسفة والمعادين للكلاسيكيين لم يكونوا قادرين على طرح بيان نظري واضح عن محبتهم وكراهياتهم . وقد ظل بحث سانت مارتن^(٨٢) مجهولا «عن الشعر النبوي والملحمي والغنائي^(٨٣)» ، والتدفقات السحرية لجان ماري شاسينون المسماة «شلالات التخيل» ، وطوفان الكتابة والتقيؤ الأدبي ، والنزيف الموسوعي ، ووحش الوحوش . وهي تقيد في إظهار أن فرنسا لم تكن كلاسيكية جديدة متجانسة قبل هوجو . كما هو المفترض كثيرا .

وعلى الإنسان أن يدرك أن النزعة الانفعالية الشعرية لقيت تأييدها أيضا من الجانب المقابل للصوفية : بالنزعة الحسية القطعية عند كونديلاك (١٧١٤ - ١٧٨٠) وكتابه الوحيد الذى يتعمق إلى النقد الأدبي «فن الكتابة» (١٧٧٥) هو بالأحرى كتاب أولى عن البلاغة كتبه لتلميذه فرديناند ابن دوق بارما . وهو يضم فصلا بارزا عن الأسلوب الشعرى^(٨٤) ، وفيه يؤكد كونديلاك استحالة تثبيت

(٨٢) لويس كلودى سانت مارتن (١٧٤٣ - ١٨٠٣) . كاتب وفيلسوف لرئسى ساهم في انتشار المذهب الإضرافى (المترجم) .

(٨٣) المؤلفات المنشورة بعد الوفاة (تورس ، ١٨٠٧) الجزء الثانى ، ص ٢٧١ وما بعدها . وينهت سانت مارتن إلى أن الشعر النبوى هو الشعر الوحيد الاصيل . والموضوع الحق للشعر هو تصوير «الحقائق الطياء التى يمكن أن تلهمنا بنار إلهية» (ص ٢٧٦) .

(٨٤) عمل كونديلاك مرييا من ١٧٥٨ إلى ١٧٦٧ والكتب المدرسية (ثلاثة مجلدات) حدث فيها اضطراب بسبب الرقابة ولم تنشر إلا في عام ١٧١٥ بطباعة ممومة بالينط المزوج . ويقول كونديلاك إن الفصل الخامس بالأسلوب الشعرى قد أضيف فيما بعد (ص ٢١٧ من طبعة ١٧٨٢) ، ولا أستطع أن أشارك جوستاف لاتسون في تقديره لأفكار كونديلاك الأدبية في (دراسات في التاريخ الأدبي ، باريس ، ١٩٢٠) فالتفرقة بين فلسفة شاملة وشعر قومى ليست جديدة ، وليست مهمة كما يزعم .

قواعد للأسلوب الشعري ، لأنه يوجد العديد من الأنواع بقدر ما يوجد العديد من العبارة . والشعر يتنوع تنوعاً شديداً مع كل لغة وأمة و زمن . إنه يستخدم صوراً ، ومن ثم فهو محلي وقومي مرتبط باللغات ، بينما الفلسفة من جهة أخرى تستخدم التحليل ، ومن ثم فهي كلية . ولا يوجد أكثر معارضة للنوع من الروح الفلسفية . وحتى القواعد والأجناس تتنوع . « وإن أسماء الملحمة والتراجيديات والكوميديات جرى الاحتفاظ بها ، لكن الأفكار المرتبطة بها ليست هي على الإطلاق » وكل شعب قد حدد أساليب وملامح مختلفة لكل الأنواع المختلفة للفصيدة^(٨٥) . وفي الشعر وفي النثر « طبائع » بعدد ما يوجد من « الأجناس » . وطبيعة الشعر وكل نوع مسألة اصطلاحية خالصة ، وتنوع كثيراً حتى يصعب تحديدها . والنصيحة الوحيدة التي يستطيع كوندبلاك أن يدلي بها هي « إن الإنسان يستشعره ، وهذا يكفي » . والاستدلال لا فائدة منه « ويدو كلما تأمل المرء في الجمال قل استشعارة بالشعر »^(٨٦) ، وبالفعل فإن كوندبلاك مهتم أساساً بالسيكولوجيا التأملية والتاريخ « الحديسي » . ولقد رسم خطة للطفولة والتقدم والتفكك ، وفي كتاباته الأخرى تأمل - مثل روسو - في أصول اللغة والشعر حسب احتياجات الإنسان للتعبير الذاتي وإفراغ العواطف^(٨٧) . ومع هذا لا يزال عقلانياً وفيلسوفاً بقدر كافٍ ، يجعله يقول : إن الأدب الفرنسي هو الأفضل ، لأنه يربط الروح الفلسفية الكلية ، أكبر من ترابط الأفكار بالروح الشعرية .

وهكذا من خلال عدة مواقف فلسفية مختلفة من روسو وديدرو

(٨٥) فن الكتابة ، ص ٢٥٤ .

(٨٦) المصدر السابق ، ص ٣٢٥ .

(٧٧) انظر أساساً الجزء الثاني من « مقال عن أصل المعرفة الإنسانية » ، أمستردام ، ١٧٤٦ .

وكونديلاك وسانت مارتن نجد أن التصور العاطفى للشعر قد تأسس . والدواعى التى أدت إلى أن يكون مؤثرا على نحو كامل قبل ١٨٣٠ تبدو غامضة نوعا ما . وما لا شك فيه أن هذه الدواعى - فى جانب منها - تقول أنه لا يوجد شاعر عظيم حقا أو كاتب درامى عظيم حقا قد طبق النظريات . ومن جانب آخر ، فإن العديد من مروجى أجرا النظريات احتفظوا بلوق عملى متردد ، وقدموا تنازلات وتوفيقات ، ومن جانب ثالث ، فإن الثورة الفرنسية أعجبت مرة أخرى بالقديم الكلاسيكى . وبالرغم من أن نابليون كان يحمل مؤلفات أوسيان ورواية «آلام فرتز» لجوته فى جيبه إلى مصر ، أعاد تشييد الكلاسيكية الجديدة كمعتقد رسمى ، وحتى الأسرة المالكة من آل بوربون بعد عودة الملكية لم تغير الخط الرسمى .

وعلى أى حال يوجد شيء فاضر وجدير عند شخصيتين فى أواخر القرن الثامن عشر : أندريه شانبيه (١٧٦٢ - ١٧٩٤) وانطوان ريفارول (١٧٥٣ - ١٨٠١) . لقد ظل شانبيه مجهولا ومؤلفاته غير مطبوعة أثناء حياته ، ولم يتم اكتشافه إلا فى عام ١٨١٩ . لقد كتب قصيدة «الابتكار» ، والتى احتفظت بوضع متناقض ظاهريا على نحو خفيف ، فالمطلوب هو الابتكار والإبداع ، ولكن المطلوب أيضا - فى الوقت نفسه - هو محاكاة القدماء . والبيت الشهير :

«وأنت تفكر فى الجديد توجه إلى الروائع القديمة^(٨٨)» يوحى - بالأحرى - بازدواجية بسيطة متعلقة بالمحتوى والشكل ، فشنيه يوحى بمحتوى جديد للشعر : علم جديد . وهو يرى فى العلماء توشيلى ونيوتن وجاليليو كترا

(٨٨) «الاعمال الكاملة» ، إشراف ج. والتر (باريس ، ١٩٥٠) ، ص ١٢٧ .

مفتوحا إلى فرجيل جديد . ولقد حاول هو نفسه مثل هذه القصيدة العلمية «هرمس» ، لكنه أوصى - فى الوقت نفسه - بالتمسك بالتصميم والشكل عند القدماء وأقرّ بشدة بمطلب النقاء الكامل للأجناس والحفاظ الصارم على اللياقة والحس المتأثر ، وألح - مننّدا - إلى الإنجليز على أنهم متهكوا الحقيقة والعقل (٨٩) .

وتتضح آراء شنييه الأدبية على نحو أكبر من شذرات فى «مقال عن حل ومعلومات الكمال، وتفسخ الآداب والفنون» والذي يمكن - إذا ما اكتمل - أن يكون نوعا من التاريخ الاجتماعى للأدب جرى تخطيطه فيما بعد عند السيدة دى ستال فى «عن الأدب» (٩٠) . لقد أراد شانييه أن يبحث الأسباب التى تجعل الأدب عملا فاضلا: المناخ ، القوانين ، أشكال السلوك ، العادات ، الظروف المحلية والمؤقتة ، تأثير الأدب الراجع - وهى أمور تتعارض مع الأسباب التى لا تجعل الأدب فاضلا : الشكل ، تأثير البلاط ، الأدب السيئ .. إلخ . ولم يحدث إلا الاحتفاظ بسلسلة من الملاحظات فقط تظهر قصد شانييه مدح السذاجة والبساطة عند اليونانيين، الذين يتبعون دائما الطبيعة والحقيقة . وهو ينتقص من قدر التشنجات الهمجية عند شكسبير ، واليأس الجنونى عند بونج ، وهو يهاجم كلا من فولتير وباسكال ، ويؤكد الاستقلال الشديد للشاعر ضد البلاط الملكى والحكام الأكاديميين . ويشير شانييه نفسه إلى أوجه التشابه بين

(٨٩) على سبيل المثال المصدر السابق ص ١٢٢ ، ١٢٥ ، ١٢٠ .

(٩٠) المصدر السابق ص ٦٢١ - ٦٢٢ .

هذه الآراء وآراء صديقه الفييرى^(٩١)

ولكن الأكثر أصالة من هذه العبادة لليونانيين والإعلاء من شأن حرية الشاعر لمحات شانييه النورانية عن المفهوم المجازى أو الرمزي للشعر . إن «الحركات الكبرى للنفس تلهم التعبيرات الجلييلة» ، والحماسة تقتضى لغة استعارية ، والمجاز هو لغة العقل . وهو فى خطته لقصيدة «هرمس» حاول أن يعرض «للأرض على شكل رمز مجازى لحيوان كبير يعيش ويتحرك» ، وهو معرض للتغيرات والثورات والانفعالات والاضطرابات فى دورة دمه (٩٢) ، ولكن عندما نشرت قصائد شانييه بدت أساسا على أنها شعر حسى أو سياسى ، يشير نظمه إلى نهج البدع الرومانسية. ولم تتكشف طموحاته العقلية الكبرى إلا فيما بعد بوقت كبير^(٩٣)

ولقد أعدم شانييه على مقصلة الجيلوتين . ومات ريفارول فى المنفى فى برلين ، وهو يكاد يكون نسيا منسيا . واليوم يُعرف خير معرفة بكتابه «مقال عن كلية اللغة الفرنسية» (١٧٨٤) إنه كتاب فار بجائزة ، ويعد ردا على سؤال طرحه أكاديمية برلين ، وهو يُعد وثيقة مهمة جدا عن الوضع السائد للغة الفرنسية والأدب الفرنسى فى أواخر القرن الثامن عشر . وهو أيضا مسح

(٩١) المصدر السابق ، ص ٦٢٧ ، ص ٦٤٦ (المؤلف) وفيتوريدو الفييرى (١٧٤٩ - ١٨٠٢) : شاعر تراجيدى إيطالى جاء أنباء إنجلترا وأوروبا ، واستقر عام ١٧٧٢ فى التورين ، وحقق نجاحا كبيرا بآل تراجيديا له وهى مسرحية «كثيرا» (١٧٧٥) ثم انتقل إلى فلورنسا (حوالى ١٧٧٦) وتراجيدياته كلها كلاسيكية الشكل (الترجم) .

(٩٢) المصدر السابق . ص ٦٧٦ ، ص ٤٠٦ .

(٩٣) نشر هنرى دى لاتوش مختارات بسيطة بعنوان «المؤلفات الكاملة» فى ١٨١٩ ، وظهرت قصيدة «هرمس» فى طبعه ١٨٢٢ ، ولم تظهر شذرات المقال إلا فى ١٨٩٩ .

عقلاني حافل بالمعلومات عن اللغات الأوروبية الرئيسية ودورها التاريخي . لقد بلغ الذروة في مقارنة بين اللغة الفرنسية واللغة الإنجليزية ، وفيه اندفاع متكرر في تعميماته ، لكن له قيمته في صياغة نموذج الوضوح الفرنسي بمصطلحات قوية . «إن ما ليس واضحا ، ليس فرنسيا»^(٩٤) وهناك بعض النقد الأدبي البسيط في تخطيط ريفارول لتاريخ اللغة الفرنسية ، وفي تأكيده على الشر ، وفي رفضه الحاد لرمزية الكلام عندما أصبحت تصور المعنى بدقة .

وعلى أى حال يجب التنويه بترجمة «الجهيم» لدانتى نثرا إلى الفرنسية (١٧٨٥) وهذا التنويه ليس كعلامة على تغير الذوق فحسب ، بل أيضا بسبب المقال الافتتاحي الذي كتبه ريفارول ، والذي أظهر - وإن كان لا يزال مليئا بالتحفظات - ذوقا أصيلا بالنسبة لما هو جليل ومرعب عند دانتى . وهو يصف أسلوبه بأنه «يقوم على ساقه بقوة الاسم والفعل الشديدين دون حاجة إلى كتابة واحدة» . وأشعاره «هي في الوقت نفسه فكر وصورة وشعور . وهي كائنات هلامية تعيش في الكل ، وتعيش في كل جزء»^(٩٥) غير أن رغبة ريفارول أن يرد ذكره في تاريخ للنقد الأدبي قائمة في كتابه «عن الإنسان العاقل والفاني» (١٧٩٧) والذي يبدأ يبحث اللغة بصفة عامة . وهو يحتوى على سيكولوجيا وعلى الإنسان على نحو أصيل جدا^(٩٦) ، كما يحتوى أيضا على بعض التأملات في المشكلات الجمالية . ويميز بين التخيل الإبداعي الإيجابي ومجرد

(٩٤) الأعمال الكاملة ، الجزء الثاني ، ص ٤٩ .

(٩٥) المصدر السابق ، الجزء الثالث ، ص ٢١ من المقدمة في الملاحظات بالهامش . وربما التخصيب الوارد قد أوحى به مارمونتيل السابق التنويه عنه .

(٩٦) هذا وارد عند كارل - - إيوجين جاس «أنطوان دي ريفارول هاجت ، ١٩٣٨ .

الملكمة السلبية . ويعترف العبقرية بأنها ملكة إبداعية ، ويميز بين عبقرية الأفكار التى هى ذروة الروح ، وعبقرية التعبير التى هى ذروة الالمعية . فالعبقرية - إذن - هى ما يولد ويتج ، إنها هبة الابتكار^(٩٧) . إنه - من خلال مناقشته للنقد على إنه روح النظام - يميز بين النقد الجزئى والنقد العام ، ويؤكد على الحاجة إلى الحكم على الاثنين معا من جانب الجماهير وبالتفصيل^(٩٨) .

لقد أورد صديقه شندوليه محادثات معه جرت فى هامبورج عام ١٧٩٥ ، وهى تحتوى على العديد من الملاحظات المثيرة : «إن الشاعر ليس إلا وحشا مبدها شديدا مُفعماً بالحوية ، فيه تُعرض كل الأفكار على شكل صور . وكلا المتوحش والشاعر . . . لا يتحدثان إلا بالهيروغليفيه ، لغة الأسرار»^(٩٩) ، ويبدو هذا أشبه بتلخيص موجز حتى لبعض البصائر عند ديدرو ، وكانت لاتزال جديدة فى فرنسا عندما نشرت المحادثات لأول مرة . ولكن يصعب أن نتيبن السبب الذى دفع الناقد سانت - بييف إلى أن يقول إن ريفارول «كان يمكن أن يكون ناقدا أديبا كبيرا» ، وأنه يوجد «فيه هازلت»^(١٠٠) فرنسى^(١٠١) ، وآراؤه عن المؤلفين المحددين على نحو ما يورد شندوليه ، هى فى الأغلب «نزوات» ، وفى مواقع أخرى كتب عن المسائل الأدبية مثل «تقويم رمنى صغير لاسلافنا

(٩٧) الأعمال الكاملة . الجزء الأول ، ص ١١٥ ، ص ١٢٥ .

(٩٨) المصدر السابق ، الجزء الأول ، ص ١٣٠ - ١٢١ .

(٩٩) سانت - بييف : شاتوبريان وجماعته الأدبية ، الجزء الثانى ، ص ١٢٨ .

(١٠٠) ولیم هازلت (١٧٧٨ - ١٨٣٠) : ناقد وأديب بريطانى من مؤلفاته: «مخاضات عن الضمراء الإنجليز» (١٨١٨ - ١٨١٩) (المترجم) .

(١٠١) المرجع السابق ، الجزء الثانى ، ص ١٢٨ - ١٢٩ .

العظام « (١٧٨٨) ، وهو مجرد سلسلة من الفرقعات الساخرة ضد معظم معاصريه . إن رومو والاكاديمية الفرنسية هما الأضحكة الخاصة التي هي موضع سخريته ، لكنه هاجم أيضا فولتير والكتابات المبكرة للسيدة دي ستال . ورأى ريفارول في شكسبير هو - في جوهره - رأى فولتير . وذوقه لا يزال من النوع التقليدى . وعلى أى حال رحّب - بالفعل - بشاتو بريان ، وألح إلى عظمة دانتى . وعلى الرغم من أن تأملاته تتجمع نحو تصوّر جديد للعقل ، وبالتالي للشعر فإن ريفارول ظل فى المزاج والنوق العملى فرنسيا يمثل القرن الثامن عشر : فطنا وعقلانيا ومقطوع الصلة عن مصادر الشعر العظيم . إنه يمثل مآرق العصر : الاستبصار بالجديد ، ومع هذا يوجد انخراط عميق فى التراث الأخذ بالحناق .

المصادر والمراجع

There is no general study of French criticism in this period except two chapters in Daniel Mornet, *Le Romantisme en France au xviii^e siècle*, Paris, 1912. Alfred Michiels, *Histoire des idées littéraires en France au xix^e siècle et de leurs origines dans les siècles antérieures* 4 vols. 4th ed. Paris, 1863), though highly partisan, is still instructive Ferdinand Brunetière, *L'Évolution de la critique depuis la Renaissance jusqu' à nos jours* (Paris, 1890) is a good small sketch. T.M. Mustoxidi *Histoire de l'esthétique française:1700-1900* (Paris, 1920) is useful though the comment is mediocre. Phillippe van Tieghem *Petite Histoire des grandes doctrines littéraires en France. De la pléiade au surréalisme* (Paris, 1946), though very brief, is the best sketch available. Much also in Naves, *Le Goût de Voltaire*, Paris, 1938.

Rousseau is quoted from *Oeuvres complètes*, ed. V.D. Musset-Pathay (Paris, 1824), except *Lettre à Mr. d'Alembert sur les spectacles*, which is from ed. of Max Fuchs, Geneva, 1948. I know of no general discussion of Rousseau's criticism. On stage controversy see Moses Barras, *The Stage Controversy in France from Corneille to Rousseau*, New York, 1933. Cl. E. Faguet, *Rousseau contre Molière*, Paris, 1911.

Buffon's *Discours sur le style* is available in many reprints. Good comment in Émile Krantz, *Essai sur l'esthétique de Descartes* (Paris, 1882), PP. 342-59.

Marmontel is quoted from *Poétique française*, 2 vols. Paris, 1963; and *Éléments de littérature*, 3 vols. Paris, 1879. J.Lenel, *Marmontel* (Paris, 1902) is largely biographical and descriptive. Heinrich Bauer, *Jean-François Marmontel als Literaturkritiker* (Dresden, 1937) is a useful collection of passages.

Le Harpe is quoted from *Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne*, 18 vols. Paris, 1823; and from (*Oeuvres*, 5 vols. Paris. 1778. Sainte-Beuve's two essays in *Causeries du lundi* (5, 1851) are largely biographical. Grace M. Sproull's *The Critical Doctrine of J.F. de la Harpe* (Chicago, 1939) is only a small fragment of what seems a valuable thesis.

Melchior Grimm's *Correspondance littéraire* is quoted from the ed. of Maurice Tourneux, 16 vols. 1877-82. Sainte-Beuve's essay is in *Causeries du lundi*, 7, 1852. Edmond Scherer, *Melchior Grimm* (Paris, 1887) is still standard. Other discussions: Karl A.F. Georges, *M. Grimm als Kritiker der zeitgenössischen Literatur*, Leipzig, 1904; Anne Cutting Jones, *F.M. Grimm as a Critic of Eighteenth Century French Drama*, Bryn Mawr, 1926. Alfred C. Hunter, "Les opinions du baron Grimm sur le roman anglais," *Revue de littérature comparée*, 12 (1932), 390-400; F.Ewen, "Criticism of English Literature in Grimm's *Correspondance*," *SP*, 33 (1936), 397-404; Joseph P. Smiley, *Diderot's Relations with Grimm*, Urbana, Ill., 1950.

Sébastien Mercier's *Du Théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique* is quoted from the Amsterdam ed., 1773. Also used is *Mon Bonnet de nuit*, 2 vols. Neuchâtel, 1784. Léon Béclard, *Sébastien Mercier* (Paris, 1903) is a large (810 pp.) unfinished biography (to 1789 only).

On Chassaignon, Saint-Martin, etc. see Kurt Wais, *Das antiphilosophische Weltbild des französischen Sturm und Drang, 1760-1789*, Berlin, 1934. I quote Saint-Martin, *Œuvres posthumes*, 2 vols. Tours, 1807.

Condillac's *L'Art d'écrire* is quoted from *Cours d'étude*, 2, Deux Ponts (fictitious imprint), 1782. Gustave Lanson's "Les idées littéraires de Condillac," in *Études d'histoire littéraire* (Paris, 1929), overrates his importance. On the philosopher and psychologist see G. Le Roy, *La Psychologie de Condillac*, Paris, 1937; and Mario dal Pra, *Condillac*, Milan, 1942.

André Chénier is quoted from *Œuvres complètes*, ed G. Walter, Paris, 1950. Cf. Paul Glachant, *André Chénier, critique et critiqué* Paris, 1902.

Rivarol is quoted from *Œuvres complètes*, 5 vols. Paris, 1808. See Sainte-Beuve's essay in *Causeries du lundi*, 5, 1851. Quotations from Chénedollé's interviews with Rivarol are in Vol. 2 of Sainte-Beuve's *Chateaubriand et son groupe littéraire*, ed. M. Allem, Paris, 1948. André Le Breton, *Rivarol* (Paris, 1895) is mainly a biography. K.E. Gass, *Antoine de Rivarol (1753-1801) und der Ausgang der französischen Aufklärung* (Hagen, 1938) has the best analysis of his ideas.

(۵)

دكتور جونسون

لا يمكن أن يعد صمويل جونسون (١٧٠٩ - ١٧٨٤) - بيساطة - ممثلاً
 للكلاسيكية الجديدة الإنجليزية . ومن الحق أنه يتمسك بكثير من أمور العادية ،
 ويشارك في معظم أذواقها . لكنه يختلف اختلافاً بيناً عن المعتد الكلاسيكي
 الجديد بالنسبة لبعض المسائل الهامة . ففيه قدغما بعض من عناصرها نمواً مفرطاً
 عن كل العناصر الأخرى ؛ مما أفضى إلى نتائج مدمرة لماهيتها الخالصة .
 وبطبيعة الحال ليس دكتور جونسون رومانسيا بالمرّة أو حتى مبشراً بالرومانسية
 دون وعى ، بل هو بالأحرى ناقد من النقاد العظام الأول ، كاد أن يكف عن فهم
 طبيعة الفن ، وهو يتناول الفن في الصفحات المحورية على أنه حياة . لقد فقد
 الإيمان بالفن كما فهمه الكلاسيكيون ، ولم يجد الإيمان الرومانسى . ولقد مهد
 الطريق لرأى يجعل الفن من نافلة القول حقاً ، مجرد حامل لتواصل الحقيقة
 الخلقية أو السيكولوجية . لم يعد يحكم على الفن كفن ، بل على أنه قطعة
 أو شريحة من الحياة . هذه النظرة الجديدة تتضح بأوضح صورة في « التصدير »
 الشهير لجونسون لطبعته لأعمال شكسبير (١٧٦٥) :

« لذا فإن هذا هو الثناء على شكسبير ، إن الدراما التي كتبها هي مرآة
 للحياة ؛ إنه هو الذي يربك خياله في تتبع الأشباح التي طرحها الكتاب
 الآخرون قبله ، ويمكن لخياله هنا أن يشفى من أشكال الوجد المتهاجة بقراءة
 المشاعر الإنسانية في اللغة الإنسانية ، بمناظرة منها يمكن للناسك أن
 يقدر تعاملات العالم ، وللمعترف بذنوبه أن يتنبأ بتقديم العذابات ... ليس لدى
 شكسبير أبطال ؛ إن مناظره حافلة بالناس ، الذين يتصرفون ويتحدثون على نحو
 ما يعتقد القارئ أنه يتكلم أو يتصرف بها في المناسبة نفسها ... وإن حوار هذا المؤلف
 غالباً ما يتحدد - بوضوح - بالحادثة التي تنتجها ، وتجري متابعتها بسهولة

وبساطة ، حتى إنه يبدو من النادر الزعم بجندارة الرواية ، بل يجرى التقاطه بانتقاء من الحديث الشائع والحوادث الشائعة » (١) .

إن جونسون يرى أن الأدب « عرض صادق للأشياء الموجودة حقا والأفعال المؤداة حقا » (٢) ، وأن « النهاية الشعرية للقصة هي نقل الحقيقة » (٣) ، وأن الروائيين يجب أن « يكونوا ناسخين صادقين للعادات الإنسانية » (٤) . وهذا الرأي لجونسون يتردد مرارا وتكرارا ، ويسرى - طوال كتابة جونسون - شك حقيق في كل القصة وكل الفن . وكما يقول هوكتز (٥) : « إنه يستطيع في أى وقت أن يتحدث عن استجابة كل العلاقات الروائية التي كثيرا مايقول عنها إنها لا تستحوذ على العقل » (٦) . وإن رفضه واحتقاره للرواية أمر معقول وشجاع ، وهو قول آخر من أقواله (٧) .

ويمكننا أن نرى هذه الأفضلية للحقيقة تسرى عبر كل أحكام جونسون . وهو يرى بقوة شديدة في قصة يحكيها أيضا هوكتز : « لقد تحدث مع بعض

(١) تصدير التفسير ! والى . . . ص ١٤ .

(٢) حياة الشعراء ، الجزء الثالث (بوب) . ص ٢٥٥ .

(٣) المصدر السابق ، الجزء الأول (بوب) . ص ٢٧١ .

(٤) رامبلر ، العدد الرابع ، المؤلفات ، إشراف موراي ، الجزء الثاني ، ص ٢١ .

(٥) جون هوكتز (١٧١٩ - ١٧٨٩) : كاتب إنجليزي صديق لكتور جونسون وعضو نادي جونسون : وهو الذي كتب وصية جونسون . إشراف على نشر أعماله وكتب عنه سيرة حياة (١٧٨٧ - ١٧٨٩) . كما كتب « تاريخ عام العلم وممارسة الموسيقى » (١٧٧٩) (المترجم) .

(٦) المؤلفات ، إشراف هوكتز (١٧٨٧) . الجزء الأول ، ص ٢٦٧ .

(٧) حياة الشعراء ، الجزء الثاني (لتييسون) ص ١٢٩ .

الأشخاص عن فن التصوير المجارى ، فقال : « (إننى - بالأحرى - قد رأيت كلبا أعرفه أفضل من كل فن التصوير المجارى ، وهم يستطيعون أن يجعلونى أراه فى العالم) » (٨) . ويأتى كلامه على نحو أكثر مدعاة للدهشة فى تفضيله للتراجيديات العائلية : « إن الأقرب هو الذى يمسنّا أكثر . والانفعالات ترتفع فى التراجيديات العائلية أشد عما ترتفع فى التراجيديات المستبدة » (٩) . ومسرحية « تيمون الأثينى » لشكسبير هى « تراجيديات عائلية ، ولهذا تستحوذ بقوة على انتباه القارئ » (١٠) . وإن منظرا محزنا ومثيرا فى مسرحية « هنرى الثامن » لشكسبير (الفصل الثانى) ، حين تسمع كاترين أوف أراجون عن موت وولسى ، وتحدث عن آخر رغباتها ، إنه بالنسبة لجونسون « فوق أى جزء آخر من تراجيديات شكسبير ، وربما فوق أى منظر لأى شاعر آخر ، هو منظر رقيق ومحزن بدون آلهة وأرواح متقدمة أو سموم أو كوارث ، بدون عون من الظروف الرومانسية ، وبدون انفجارات غير محتملة من التفجّع الشعري ، وبدون أى نوبات من المسغبة الشديدة (١١) » .

هذا الإلحاح على الحقيقة والشك فى القصص هو - فى الأساس - بعض آراء جونسون الأدبية الأكثر لفتا للنظر والأكثر شهرة . لقد كره قصيدة « ليسيداس » للمنتون (١٢) ، لعدة أسباب : منها أنها « غير أمينة » بالنسبة

(٨) تنزيهات جونسونية ، الجزء الثانى ، ص ١٥ .

(٩) رسائل ، الجزء الأول ، ص ١٦٢ .

(١٠) دالى ، ص ١٦٥ .

(١١) المصدر السابق ، ص ١٥٠ - ١٥١ .

(١٢) قصيدة الغاصر الإنجليزي ملتون التى كتبها عام ١٦٣٧ (الترجم) .

للاتفعال ، « لا يجب أن نعلها تدفقا للعاطفة الصادقة ؛ لان العاطفة لا تجرى وراء إشارات بعيدة وآراء غامضة . إن العاطفة لاقتلع توتا من نبات الأس والعاج ، ولا تناشد آرتيوس ومنيسوس ، ولا تحكى آلهة الغابات البرية وآلهة الحقول المزودجة بعقب قدم مشقوق » . و « حيث يوجد فراغ للقصّ يوجد أسى ضئيل » (١٣) . ولم يتبين جونسون أن مقتضى الأسى المخلص فى الشاعر نفسه - بالرغم من تبريره بمفاهيم من هوارس أو حتى أرسطو - يطيح بثلاثة أرباع أدب العالم ، وي طرح معيار الخبرة الفردية للمؤلف ، والذي يكون غير محدد وزائف جماليا معا .

ومناقشة جونسون لأشعار كاولى (١٤) الشيقة هى مثال آخر . وهو ينسب طرلا الشعر الغزلى إلى أنموذج الشاعر الإيطالى بترارك ، ويواصل : « لكن أساس كل الامتياز هو الحقيقة : إن من يعبر عن الحب ، يجب أن يشعر بقوته . لقد كان بترارك محبا حقيقيا ، وإن حبيبته لورا تستحق - بلا شك - رفته . وبالنسبة لكاولى ، يقول لنا بارنز : « إنه مهما يتحدث عن النهاية وتنوع شخوصه التى انقسم قلبه إزاءها ، فإنه - فى الواقع - واقع فى الحب ، ولكن مرة واحدة ، وحيث لم يكن لديه إطلاقا عزم على أن يحكى عاطفته » . ويحكى لنا جونسون - على أساس هذه القصة غير المحتملة - أنه « ما من إنسان يحتاج إلى أن يكون مثقلا بالحياة على هذا النحو ، وأن يشتتها فى أحلام إرادية من الأحداث الخيالية » ، وأن يسخر من « ذلك الذى يمدح الجمال ، والذي لم يره إطلاقا ، يشكو الغيرة التى لم يشعر بها إطلاقا ويفترض فى نفسه أحيانا أنه

(١٣) حياة الشعراء ، الجزء الأول (ملقون) ص ١٦٢ .

(١٤) لبرا هام كاولى (١٦١٨ - ١٦٦٧) : شاعر إنجليزى ألف ملحمة من حياة داره (لم تكتمل) عام ١٦٥٦ . ومن مؤلفاته « قصائد عن عدة مناسبات » (١٦٦٣) . (المترجم) .

مدعو ، وأحيانا أخرى أنه منسى ؛ فيجهد خياله ، وينقب في ذاكرته بحثا عن صور قد تعرض بهجة الأمل أو كآبة اليأس ، ويكسو كلاريس أو فيليس الخيالية أحيانا زهورا ذاتية كجمالها ، وأحيانا جواهر خالدة كفضائلها (١٥) .

أو خلدوا السبب الغريب الذى أفرد به جونسون قصيدة ألكسندر بوب « الواز وأيلار (١٦) » بمديح خاص على أنها « قصيدة من أسعد نتاجات القنطة الإنسانية » ، « إن القلب يحب الحقيقة بشكل طبيعى . وتصبح مغامرات ونعاسات هذين الاثنين الشهيرين معروفة من التاريخ اليقيني » . « إن قصتهما جديدة ومؤثرة على نحو أنها تلغى الابتكار ، ويتجول الخيال بحرية كاملة دون نضال فى مناظر القصص » (١٧) . وبالفعل فإن القصيدة قائمة على صورة عاطفية وخيالية عالية من رسائل بوسى دى رابوتان (١٨) (١٦٩٧) فى ترجمة إنجليزية قام بها جون هيور ، وفى عدة مواضع تبعد عن الحقيقة التاريخية .

ويمكننا أن نثبت الموقف نفسه ، وهو موقف يكاد يوجد لى كل موضع : فهو قائم فى أساس كراهية جونسون للأساطير القديمة ؛ لأنها - بكل بساطة - غير حقيقية . ولقد ناقش مسرحية « فندرا وهيوليتس » لإدموند سميث ،

(١٥) المصدر السابق ، (كاوى) ، ص ٨٦ .

(١٦) قصيدة كتبها الشاعر الإنجليزي ألكسندر بوب عام ١٧١٧ عن قصة الحب بين الفيلسوف أيلار والرواية الواز . (المترجم) .

(١٧) المصدر السابق ، الجزء الثالث (بوب) ، ص ٢٢٥ .

(١٨) روجر رابوتان كونت دى بوسى (١٦١٨ - ١٦٩٢) : جندى وكاتب فرنسى وصل إلى مرتبة فارس ، عُرف بمغامراته وقصصه ، واختير عضوا فى الأكاديمية الفرنسية (١٦٦٥) . ثم سُجن هاما ونفى من البلاط بعد نشره كتاب « تاريخ حب سكان الغال » وهو قصص فاضحة عن سيدات البلاط الفرنسى (المترجم) .

فيقول : « إن الحكاية أسطورية ، قصة نحن معتادون على رفضها باعتبارها شيئا مزيّفا ، والعادات بعيدة بُعداً شديداً عن عاداتنا ، حتى إننا لا نعرفها من التعاطف ، بل بالدراسة ، إن الجاهل لا يفهم الحادثة ، والمتعلم يرفضها باعتبارها حكاية يرويها صبي في مدرسة ؛ إنه يكرهها ويشك فيها . وهو مالا أستطيع للحظة أن أعتقد فيها ، وما لا أستطيع للحظة أن آخذها باهتمام أو بشغف » (١٩) . ويصعب أن نتبين السبب الذي لا يجعل النقد يطبق على فيلدا التي ألفها رامين بالرغم من أن تراجيديا سميت قد تكون سيئة على نحو ما قد يقوله جونسون عنها . وبطبيعة الحال يمتد التنديد بالأساطير أيضا إلى الأساطير المهجورة من إقليم ويلز عن « الشاعر القبلي » (٢٠) لجراي ، ويمدها إلى التشكيلات المجازية في تراجيديا أسخيلوس « يروفيوس » وتراجيليا يوريبديدس « الست » ، وكذلك يمدها إلى مجاز « الخطيئة والموت » في الفروودس المفقود للتون (٢١) ، وكلل للمجازات التي هي كيانات فعالة ، أمور كلها عبث : ولا يمكن استحسانها إلا إذا كانت قولا رمزيا يهيج حاملي التعاليم على نحو ما ألف جونسون نفسه من أجل « رامبلر » (٢٢)

(١٩) المصدر السابق ، الجزء الثاني (سميت) ، ص ١٦ .

(٢٠) المصدر السابق ، الجزء الثالث (جراي) ، ص ٤٣٩ (المؤلف) والشاعر القبلي في قصيدة كتبها الشاعر الإنجليزي جراي عام ١٧٥٧ . وهي قائمة على ثراث من ويلز . قد كان الملك إدوارد يلمز بإعدام كل رؤساء القبائل السلتي القدماء الذين يقعون في قبضته . والقصيدة إنتخاب من جانب أحد رؤساء القبائل وأمة على الملك ، ثم تتغنى القصيدة بالأمجاد القائمة لبيت تيمور وشعراء ذلك العصر (المترجم) .

(٢١) المصدر السابق الجزء الأول (ملتون) ص ١٨٤ - ١٨٦ .

(٢٢) مجلة فصلية أصدرها جيمسون صدر منها ٢٠٨ أعداد : من ٢٠ مارس ١٧٤٩ / ١٧٥٠ إلى ١٤ مارس ١٧٥١ / ١٧٥٢ . وهي تضم مقالات من كل أنواع الموضوعات والنقد وكلها فيها عدا خمسة أعداد كتبها جونسون نفسه ، وهي تهدف إلى تليق تراثه الحكمة والتفكير وتخليب اللغة الإنجليزية (المترجم) .

و « أدلر » (٢٣) بغزارة فجّة . والاعتراضات الشهيرة على كل القصائد الرعوية تصدر بالطريقة نفسها . وهو يقول عن قصيدة « ليسيداس » للبتون : « إن شكلها هو الشكل الرعوى السهل السوفى ، ومن ثم تشير الاشتمزاز » (٢٤) ، وهناك فكاهة حلوة فى قوله « إننا نعرفهما | ملتون والملك إدوارد | لم ينطلقا خارج الحقول ، وليست لديهما قطعان لكى يسوقاها » ، « ولا يوجد شئ فيه معرفة ظاهرة أو ابتكار متمرس أقل من أن يقول لنا كيف يمكن نراع أن يفقد رفيقه ، وعليه الآن أن يطعم قطعانه وحيدا ، بدون أى حكم على مهارته فى عزف الزمار ؛ وكيف يمكن أن يسأل إله إلها آخر مامصير ليسيداس ؟ وكيف لا يستطيع الإله الآخر أن ينطق ؟ وهكذا فإن من ينوح لن يشير أى تعاطف ؛ وهكذا من يمدح لن يسيغ أى شرف على من يمدحه » (٢٥) .

وهناك عددان من مجلة « رامبلر » (العدد ٤٢ والعدد ٤٦) مكرسان للسخرية من الحياة الريفية المثالية التى صورها الكتاب الرعويون . وفى سلسلة « أدلر » العدد ٧٧ يظهر كيف أن ديشيشتر اكتشف أن البساطة الريفية ليست هى ما اقتضت به الكتابات الرعوية أن تتوقعه .

ويقول جونسون باحتفاء عن « تقدم الحب » للشاعر ليتلتون (٢٦) : « إنه لرم

(٢٣) سلسلة من الأبحاث ساهم بها جونسون فى التينيلرسال كرنكل أو ويكلى جازيت بين ١٥ أبريل ١٧٥٨ و ١٥ أبريل ١٧٦٠ (المترجم) .

(٢٤) المصدر السابق ، ص ١٦٢ .

(٢٥) المصدر السابق .

(٢٦) جورج ليتلتون (١٧٠٢ - ١٧٧٢) : شاعر وأديب إنجليزى (المترجم) .

كاف أن نقول إنها قصيدة رعوية » (٢٧) ، وعلى الرغم من أن جونسون قد يكون قرأ رواية « فلكس أوف هيرساني » ، إلا أنه استهجن الروايات الخيالية في العصور الوسطى والعصر الحديث ، وكذلك معظم الروايات فيما عدا رواية « ليفلينا » (٢٨) لفلنى برنى (٢٩) التى أعجب بها - إذا استطعنا أن نشق بالأنسة برنى - بسبب « معرفتها بالحياة والعادات » و « دقة الملاحظة » (٣٠) .

والمبدأ الثانى العظيم فى نقد دكتور جونسون بعد « الواقعية » هو بالطبع الحقيقة الأخلاقية ، الأخلاق . إن النزعة التعليمية لها تراث محترم فى النقد ، وأنا لا أميل إلى أن أهاجم أحقيتها إذا كانت محدودة . وهى عند جونسون ليست دائما محدودة جدا . فبدلا من هذا نجد أن معياره التعليمى يصبح - فى الأغلب - مطلباً لمجرد إضفاء الطابع الأخلاقى والانتقاء من الطبيعة مما يتعارض كثيراً مع مبدئه الخاص بالواقعية . ففى « رامبلر » العدد الرابع ، يبحث الرواية الحديثة ، ويبدأ بقوله « إنها تعد بحق أعظم امتياز للفن فى محاكاة الطبيعة ؛ ولكن من الضروري أن نميز تلك الأجزاء من الطبيعة الأنسب للمحاكاة : فالعناية الأكبر لاتزال مطلوبة فى عرض الحياة ، والذي يساء تلويحه فى الأغلب من جراء العاطفة أو يتشوه بالشر » . ويخلص إلى أن « العديد من

(٢٧) المصدر السابق (ليفلتون) ، ص ٤٥٦ .

(٢٨) رواية « ليفلينا » أو دخول سيدة شابة إلى العالم ، هى رواية المراسلات القصصية لفلنى برنى ، ونشره مجهولة فى عام ١٧٧٨ (المترجم) .

(٢٩) فلنى [قرنيسيس] برنى (١٧٥٢ - ١٨٤٠) : روائية واقعية إنجليزية وأبوها من ضمن حلقة دكتور جونسون وكذلك هى أيضاً . (المترجم) .

(٣٠) مدام داريان ، مذكرات ومسابقات ، بإشراف دويسون (لندن ، ١٩٠٤) الجزء الأول ، ص ٢٤٦ - ٢٤٧ .

الشخصيات لا يجب أن تُرسم . إن هدف الروايات هو « أن تعلم وسائل تجنب الأحيال التي تنصبها الخيانة للبراة ... وإعطاء قوة مواجهة الخداع دون الوقوع في أسر ممارسته ؛ واستثارة الشباب بالمواجهات الخادعة في فن الدفاع الضروري ، وزيادة التعقل دون إفساد الفضيلة . » لا اعتراض على الأبطال الكاملين ؛ ولأنه من الضروري إظهار الرذيلة ؛ فإنها يجب أن تثير الاشتزاز على نحو دائم . وكثيرا ما يطالب جونسون أيضا بنهاية سعيدة لمسرحية « الملك لير » لشكسبير : « منذ عدة سنوات صُدِّمْتُ من موت كوردليا حتى إننى لا أصرف ما إذا كنت أطيع أن أقرأ مرة أخرى المناظر الأخيرة في التمثيلية ، إلى أن أخذت على عاتقى أن أنقحها باعتبارى مشرفاً على إصدار أعمال شكسبير » (٣١) . ويشعر جونسون « ببعض السخط » ، ألا يحين العقاب بالجلو في مسرحية شكسبير « دقة بدقة » . بل إنه حتى يصادق على تحذير إياجو لعطيل (« لقد خدعت أباهما بالفعل ، وتزوجتك ») ، وهو يتحدث أخلاقيا بررانة عن الخداع والزيف « كعقبتين في وجه السعادة » ، ولقد اعتقد أنه « ربما كان شكسبير يقصد أن يعاقب جوليت على خداعها » عندما طلبت أن يتركوها وحيدة :

« لأننى أحتاج إلى كثير من الصلوات » (٣٢) . غير أن مفهوم جونسون عن العدالة الشعرية هو أنه يميل دائما إلى ما هو حرفى بتبلد .

(٣١) رالى . ص ٢٠ - ٢١ .

(٣٢) المصدر السابق . ص ٨٠ ، ١٨٧ ، ص ١٩٨ .

وفى كتابه « حياة الشعراء » توجد فقرة تعترف بأنه « لما كان الشر كثيرا ماينجح فى الحياة الواقعية ، فإن الشاعر يكون حرا على نحو مؤكد ؛ حتى يجعله ناجحا على خشبة المسرح . فلو كان الشعر محاكاة للواقع فكيف تتحطم قواعده لعرض العالم فى شكله الحقيقى ؟ إن خشبة المسرح قد تلبى أحيانا رغباتنا ، ولكن إذا كانت مرآة صادقة للحياة فإن عليها أن تظهر لنا أحيانا ماعلينا أن نتوقعه » (٢٣) . إن نشدان الواقع - هنا - يتمصر على نشدان الأخلاقيات بحجة أن الواقع تنقيى ، ومن ثم فهو أخلاقى . ولكن كثيرا جدا مايسود ماهو أخلاقى حتى لدرجة استبعاد الناقد ، بل هو ضار به . وجونسون يفضل ريتشاردسون على فيلدينج لدواع أخلاقية وسياسية ؛ وهو يندد برواية « توم جونز » لفيلدينج باعتبارها « كتابا شريرا » (٢٤) ، وباعتبار فيلدينج « وغدا عقيما » (٢٥) ، وهو يحتقر الرواى سترن بسبب عدم تقواه وفُحْشه . وعلى الرغم من إعجابه بسويفت فإن لديه تحفظات خلقية قوية ضده ؛ وبطبيعة الحال فإن جونسون هو أشهر أولئك النقاد - من أمثال تولستوى وبرناردشو - الذين يشكون من نقص الأخلاق عند شكسبير :

« إنه يفسخى بالفضيلة من أجل الملامة ؛ وهو حريص على أن يتهيج على حساب أن يثقف ، ويبدو أنه يكتب بدون وجود أى غرض أخلاقى ... وهو لايقوم بأى توزيع عادل للخير أو الشر ، كما أنه ليس حريصا دائما على أن يظهر فى الإنسان الفاضل استهجانا للشرير ؛ وهو يفقد شخصه دون اكتراث

(٢٣) « حياة الشعراء » الجزء الثانى (لفيسون) ، ص ١٢٥

(٢٤) « تنويعات جونسونية » الجزء الثانى ، ص ١٨٩ - ١٩٠

(٢٥) بونزل ، « حياة الشعراء » بإشراف هيل ، الجزء الثانى ، ص ١٧٢ - ١٧٤

عبر الصواب والخطأ ، وفى النهاية يطردهم دون أن يعبا بهم على نحو أشد ، وهو يترك أمثالهم يعملون بالصدقة . وهذا خطأ لا يستطيع بريرة عصره أن تلتفه ؛ وذلك لأن من واجب الكاتب دائما أن يجعل العالم أفضل ، والعدالة فضيلة معتمدة على الزمان والمكان « (٣٦) .

ولقد حظى جونسون بالإعجاب على نطاق متسع بفضل هذا النوع من التصريحات ، وبفضل حسه العام المشترك القوى ، وبفضل موقفه « بالآ يكون هناك لغو » . ولهذا - فى الوقت نفسه - قد نُيِّدَ - وخاصة فى القارة الأوروبية - باعتباره « خرافة بريطانية » . ويصعب أن ننكر أننا نستطيع أن نلاحظ فى جونسون انقلاتا من قبضة طبيعة الفن ، وإرهاصا بمعايير الواقعية والتزعة الخلقية التى سوف تجعل الفن شيئا من نافلة القول حقا ، كما يبدو لكثير من الإنجليز فى القرن التاسع عشر . ولابد أن الأمر قد أصبح على هذا النحو بالنسبة لجونسون ، الذى استشعر فى أخريات حياته أن محادثاته أمر طيب مثل كتاباته .

ولكن يستحيل استبعاده على أنه مجرد رجل أخلاق أو مجرد مروج لنظرة واقعية تمزج الفن بالحياة . فعند جونسون ترابط التزعة الأخلاقية والواقعية بعرض قوى وثيق لعدد من الأهداف المحورية فى الكلاسيكية الجديدة ، وخاصة النظرة العقلانية الأساسية للفن ، ويلوق مدرب وارع على نحو ذاتى يعمل بيقين ملحوظ داخل كيان الأدب المتاح . وواضح أن جونسون ليس ناقدًا سلطويًا ضيق النظرة ؛ إنه يندد بمحاكاة المؤلفين القدماء . يقول فى « رامبلر » العدد ١٥٤ « مامن أحد قد أصبح بعدُ عظيمًا بالمحاكاة » ، وهو يكرر هذا فى

« راسلام » . ومن جهة أخرى يدرك جونسون عظمة العديدين من القدماء ، وأهمية الحكم المبني على التراث ، والاتفاق العام : « إن ما قد امتلكته البشرية كثيراً ما جرى فحوصه ومقارنته ؛ وإذا كانوا قد ألقوا على تقييم الامتلاك ، فهذا يرجع إلى أن الكثير من المقارنات قد أكدت الرأي لصالحه » . « إن ما قد عُرف منذ زمن طويل قد جرى النظر فيه بأفضل ما يكون ، وما جرى النظر فيه بأفضل ما يكون هو الذي جرى فهمه بأفضل ما يكون » (٣٧) .

الأدب - إذن - ليس محاكاة للكتاب القدماء بل هو عرض للطبيعة العامة ، للعواد العامة أو الحياة المشتركة (٣٨) ؛ حيث « يكون العقل والطبيعة موحدتين وثابتين » (٣٩) ، و « تكون الطبيعة الإنسانية هي نفسها » (٤٠) . وكثيراً ما يدرك دكتور جونسون أن الواقعة ليست هكذا نسخاً حرفياً ، وليس مجرد انتقاء بمعيار أخلاقي ؛ بل هي بالأحرى تصوير السامي والكلبي والنمطي . وأعتقد أنه يوجد تناقض معين لا يمكن إنكاره بين أقواله عن الواقعة أو الأخلاقيات الخالصة العديدة وبين هذه النزعة التجريدية . ويوجد تناقض بين توصياته الدائمة بما هو مجرد ، وما هو عام ، وما هو كلي ، وبين حبه للحياة ؛ ذلك الحب العملي والواقعي ، وبين حبه لخصوصيتها العينية . إن الكلاسيكية الجديدة التجريدية تصادم مع الواقعة الجديدة ؛ لكن الكلاسيكية الجديدة بينما تأسي من جرأ تجريداتها الجافة ، قد دعمت جونسون : لقد زودته بإحكام القبضة على الفن ،

(٣٧) المصدر السابق ، ص ٩ - ١٠ .

(٣٨) « حياة الشعراء » الجزء الثالث ، (ريب) ص ٢٢٦ .

(٣٩) « رامبلر » العدد ١٢٥ الأعمال الكاملة ، الجزء الثالث ، ص ٣٤٩ .

(٤٠) « أفنتشر » ، العدد ٩٩ ، المجلد ١١ ، ص ٤٨٥ .

ورودته برأى مافى الأدب ووظيفة الفن ، التى لاتوحد بينه - بكل بساطة - وبين شريحة للحياة مختارة ومحكوم عليها بمقاييس خلقية . لقد أدرك أن الواقعية ليست كافية : « إذا كان يمكن وصف العالم بشوش ؛ فإننى لا أستطيع أن أثبت ما هى الفائدة فى أن نقرأ فيه جردا مسرودا للأشياء : أو لماذا لا يكون من الأمان أن نستدير بأعيننا فى التو إلى البشرية ، كما لو كنا نديرها إلى مرآة تظهر كل ما يعرض نفسها دون تمييز ؟ » (٤١) ، وعلاجه المعتاد هو الاختيار الخلقى . لكن هذا الانتقاء الخلقى مفروض فيه أن ينطلق إلى « الحقائق العامة والمفارقة » . ومن ثم يصل جونسون إلى إدانته لما هو جزئى ومحلى ومؤقت ، وهذه أطروحة صاغها بحلة أشد من أى ناقد آخر من كبار النقاد . وتوجد فى الفصل العاشر من « راسلاس » الفقرة الشهيرة : « إن مهمة الشاعر هى ألا يبحث الفرد ، بل يبحث الأنواع ؛ وأن يلاحظ الخصائص العامة والظواهر العريضة : إنه لا يمد خيوط زهرة التوليب ، أو يصف الظلال المختلفة فى خضرة الغابة » (٤٢) . ويقول وهو يناقش الشعر الرعوى : « لا يستطيع الشعر أن يحط على الفروق الأكثر دقة ، التى يختلف بها نوع عن نوع آخر ، دون أن يتعد عن تلك البساطة الخاصة بالمعظمة التى تملأ الخيال ؛ ولا يشرح صفات الأشياء المسترة دون أن يفقد قوتها العامة الخاصة بتمجيد كل عقل باسترجاع تصورات » (٤٣) . وتظهر هذه النظرة مرات عديدة . وهكذا ينال شكسبير الثناء على أنه « شاعر الطبيعة » ، وهو مصطلح يشرحه - باندعاش بالنسبة لقارئ حديث - النص التالى :

(٤١) رامبلر ، العدد ٤ ، الأعمال . الجزء الثانى ، ص ٢٣ - ٢٤

(٤٢) راسلاس ، الفصل العاشر ، الأعمال . الجزء الخامس ، ص ٤٤٩

(٤٣) رامبلر ، العدد ٣٦ ، الأعمال . الجزء الثانى ، ص ٢٢٥

« إن شخوصه تتمحور بعادات الأماكن الخاصة ... ويتفردات الدراسات ، أو ما هو مهم ... أو بحوادث الموضوعات المتحولة ، أو الآراء المؤقتة ؛ إنهم ذرية أصيلة للإنسانية العامة ... إن أشخاصه تسلك وتتكلم بتأثير تلك العواطف والمبادئ العامة التي بها تستثار كل العقول ، والنسق الكلى للحياة يستمر في الحركة . ونحن نجد في كتابات الشعراء الآخرين الشخصية - في الأغلب - مفرطة في الفردية ، وهي في أعمال شكسبير نوع عام مشترك » (٤٤) .

وهذه النظرة نفسها تشمل مناقشة الشعراء الميتافيزيقيين ، وجونسون يعترض على فشلهم في الوصول إلى ما هو جليل : « يظهر الجلال من خلال التجميع والتدنى ، يظهر من خلال التشتت . إن الأفكار العظيمة دائما هي الأفكار العامة ، وتتكون في أوضاع لا تحددها الاستثناءات ، وفي أوصاف لا تهبط إلى التفاصيل الدقيقة » (٤٥) . ونجد هذا المعيار يتردد مرارا وتكرارا ؛ وذلك لأن « الهجائية الخفيفة » (هودبيراس) (٤٦) عند بتلر (٤٧) ، لا يمكن أن تدوم لأنها تقتل بالتعليمات التي لا يمكن استيعابها إلا في وقت محدد ؛ وقصيدة سن تأليف كاسيمير (سارييسكي) تعبر عن فكرة « أكثر عمومية ، ولهذا

(٤٤) رالى ، ص ١١ - ١٢ .

(٤٥) حياة الشعراء ، الجزء الأول (كولى) ص ٢١ .

(٤٦) من نوبيت رياضي التلميحات ، يتكون من ثلاثة أجزاء ، كل منها يتكون من ثلاثة مقاطع نشرت بين ١٦٦٢ و ١٦٧٨ ، وهي تعرف باسم مؤلفها صمويل هودبيراس بتلر . (المترجم) .

(٤٧) صمويل هودبيراس بتلر (١٦١٢ - ١٦٨٠) : شاعر إنجليزي عرف بالهجائية الخفيفة التي تحصل جزءاً من اسمه وهو هودبيراس (المترجم) .

فهي أكثر شاعرية « عن قصيدة من تأليف كولي ؛ وحديث إدجار في مسرحية « الملك لير » لشكسبير يصف جرف ميناء دوفر ، ويتقلده جونسون بسبب « ملاحظاته للجزئيات ، واتسباهه للأشياء المميزة » : « الغريان ، والغريان الزمّت حالكة السواد ، وجامعى نبات الشمرة ، والصيادين » . ويشعر جونسون بأن الصورة العظيمة والمخيفة للتدمير الذي لا يمكن مقاومته « تشتت وتضعف » من جراء تلك التفاصيل (٤٨) . ومن جهة أخرى فإن « مرثية » جراى تحفل بالصور التي تجدد مرآة لها في كل عقل ، وتحفل بالمشاعر التي يجد فيها كل صدى (٤٩) .

ومن الناحية العملية ، فإن النظرية النقدية منذ جونسون قد سارت في الاتجاه المضاد . والفيلسوف الفرنسى هنرى برجسون يؤكد أن « الفن يهدف دائما إلى ما هو فردى ... وما يتغنى به الشاعر هو حالة معينة تعبر عن حالته ، حالته هو وحده ، ولن تعود تتكرر إطلاقا » (٥٠) . ويقول الفيلسوف الإيطالى كروتشه شيئا مماثلا بمصطلحات فلسفية أشد . ولم تكن هذه النظرة مجهولة في القرن التاسع عشر ، وسوف نصف التيار نحو ما هو جزئى عند جوزيف وورتن (٥١)

(٤٨) المصدر السابق ، الجزء الأول (بثار) ص ٢١٣ - ٢١٤ ؛ الجزء الأول (كولي) ، ص ٤٦ ؛ رالى ، ص

١٥٨ - ١٥٩

(٤٩) المصدر السابق ، الجزء الثالث (جراى) ص ٤٤١

(٥٠) « الضحك » ، (ياروس ، ١٩٥٠) ص ١٢٣ - ١٢٤

(٥١) جزييف وورتن (١٧٢٢ - ١٧٨٠) ناقد إنجليزى وهو شاعر أيضا . تارخمد القواعد النقدية عند الشاعر الكسنديروپ ودعا إلى حب الطبيعة والمناظر الطبيعية . أشرف على إصدار طبعة لأعمال فرجيل . عرف أساسا ببحثه عن « مقال من عبقرية برب وكتابات » (١٧٥٦ ، ١٧٨٢) وهو صديق لكتور جونسون . وضمم مقداه الألبى . (المترجم) .

وجورج كمبل (٥٢) وآخرين (٥٣) ، إن أحكام جونسون سوف تدهشنا : إننا نميل إلى الاعتقاد بأنها أسمى مديح لشكسبير ، لأنه يصيغ شخوصه بصيغة فردية بعناية ، وقد يتفق مع الفيلسوف الفرنسي المعاصر برجسون في « أنه لا يوجد شيء أكثر تفرداً من شخصية هاملت » (٥٤) .

ونظرة جونسون لها سلف مبجل جداً في علم جمال الأفلاطونية الجديدة . وكانت هذه النظرة شائعة في الفنون الجميلة إبان القرنين السابع عشر والثامن عشر عند بالوري (٥٥) ، وقصيدة دي فرسنوي ، ترجمها دريدن (٥٦) ، وعند شانتسبري وهي موجودة بشكل بارز عند رينولدز (٥٧) في كتابه « مقالات » ، وهو كتاب جرى الشك فيه خطأ على أن جونسون نفسه هو الذي كتبه . ويبدو أن هذه النظرة ظلت حتى اليوم أساساً في نظريات تدافع عن النحت التجريدي ، وهي تحتوي - بالتأكيد - على جرثومة من الحقيقة :

(٥٢) جورج كمبل (١٧١٩ - ١٧٩٦) : لاهوتي اسكتلندي ، استقال علم اللاهوت بين ١٧٧١ و ١٧٩٢ - مؤلف « رسالة أكاديمية عن المجوزات » (١٧٦٢) و « فلسفة البلاغة » (١٧٧٦) . (المترجم) .

(٥٣) انظر ص ١١٢ - ١١٤ .

(٥٤) الضحك ، ص ١٢٤ .

(٥٥) جيوفاني بالوري (حوالي ١٦١٥ - ١٦٩٦) : ملوح فني إيطالي . (المترجم) .

(٥٦) يقتبس جونسون من قصيدة « دي فرسنوي » لدريدن في « القاموس » على نحو متكرر أكثر من أي عمل شعري آخر لدريدن : قانون : و . ك . ويمست : « صمويل جونسون وقصيدة (دي فرسنوي) لدريدن » مجلة أس . بيه العدد ٤٨ (١٩٥١) ص ٣٦ - ٣٩ .

(٥٧) جوناثان رينولدز (١٧٢٣ - ١٧٩٢) : فنان مصور إنجليزي يرسم الشخصيات ، واقترح عام ١٧٦٤ إنشاء مكتبي أدبيا انضم إليه دكتور جونسون وهو أول رئيس للأكاديمية الملكية (١٧٦٨) . (المترجم) .

يجب أن يكون الفن كله - بشكل ما - عاما ؛ لكي لا يكون مما لا يمكن استيعابه أو عدم الاهتمام به بالكامل . والطبيعة الخالصة للغة هي أن تعمل من خلال التعميمات . وكان دكتور جونسون يدفع التعميم حتى أقصاه ، على حين أننا ميالون إلى التأكيد على العكس . وعلى أى حال ، يبدو أنه يقرّ بالفعل بقيمة ما هو جزئى بالنسبة للأماكن ، وهو يظهر بالفعل - على وجه اليقين - اهتماما انفعاليا بما يمكن أن نسميه اليوم « التفصيل المحلى » للشعر . وقد أذن أعمال نيقولاس رو (٥٨) ؛ لأنها لا تظهر أى بحث عميق فى الطبيعة ، وأى تشتتات دقيقة للصفات الأسرية أو عرضا طيبا للانفعال فى تقديمها ؛ فكلّ شيء عام وغير محدد (٥٩) . وقد اشتكى من الثناء العام المسبغ دون تمييز والوارد فى القبريات ، وقد هاجم مرة مشكلة الاحتفاء الشديد بالتفصيل . أما شكسبير فبدل أن يصف بإسهاب أفكاره فى العموميات ، والتعبير عن الحوادث بالنطاق الشعري ، يربط كثيرا الظروف غير الضرورية بتصميمه الأساسى ، لا لسبب سوى أنه حدث أن وجدها مقترنة « (٦٠) » .

وعلى أى حال فإن نقد جونسون لم يهزم بالنظريات المتصارعة الخاصة بالواقعية والنزعة الأخلاقية وما يُسمى - هنا - النزعة التجريدية . وبما لا شك فيه أن الحيلوط الملائمة متوافقة فى عقله . وعندما يقول : « لاشيء يمكن أن يسر

(٥٨) نيقولاس رو (١٦٧٤ - ١٧١٨) : شاعر وكاتب درامى إنجليزى كتب ثمانى تشيليات بين ١٧٠٠ و ١٧١٥ ، منها « زوجة الأب الطموحة » (١٧٠٠) وهو أول ناشر حديث لأعمال شكسبير (للترجم) .

(٥٩) حياة الشعراء ، الجزء الثانى ، ص ٧٦ .

(٦٠) اقتراحات لطبع الأعمال الدرامية لأبيم شكسبير (١٧٥٦) ، ص ٤ .

الكثرين ، ويسر بشكل متصل ، بل الموجود هو العروض الحقبة للطبيعة العامة « (٦١) ، فإن تصوير «العروض الحقبة» يعنى كل ما هو صادق وما هو أخلاقى . والخيوط الثلاثة التى جرى تحليلها هنا إنما يحافظ على توارنها ، وهى مؤكدة حسب النص ، وتتغير من جساء تحولات . وظاهر - بدون وعى واضح - أن هذه المعايير تفضى إلى نتائج مختلفة تماماً عن طبيعة الفن وقيمة الأعمال الفنية الجزئية . ولقد كتب جونسون تحليلات قيمة عن مسائل نقدية عديدة من نقطة من نقاط وجهة النظر هذه ، أو من هذه نقاط ، واتسمت بتقدير إيجابى للكيان الكلى للأدب المتاح له فى حدود ذوقه .

والأكثر أهمية من الناحية التاريخية هو هجوم جونسون على القواعد ، فهو يتبع جزئياً الخط المعتاد للإدراك بأن العبقريّة هى فوق القواعد ، وأن هناك دائماً استجابة مفتوحة من النقد للطبيعة « (٦٢) ، لكن هذا لا يعنى سوى ترك المسألة ، وهو يدرك على نحو أكثر تكراراً وأكثر حماساً . إن هدف النقد هو « تأسيس المبادئ : تحسين الرأى وتحويله إلى معرفة » (٦٣) ، واكتشاف « مبادئ الحكم على أساس حقيقة لا تتغير ، وتكون بديهية » (٦٤) ، واستخدام القواعد « كوسائل للرؤية العقلية » (٦٥) ، ويجب أن نميز هذه المبادئ الرئيسية عن الوصفات المحلية المتعسفة : « إن الوصفات العرضية للترعة السلطوية عندما

(٦١) تصوير ؛ والى . ص ١١ .

(٦٢) المصدر السابق ص ١٦ .

(٦٣) رامبلر ، العدد ٩٢ ، الأصيل ، الجزء الثالث ، ص ١٢٩ .

(٦٤) المصدر السابق ، العدد ٢٠٨ ، المؤلفات ، الجزء الرابع ، ص ٣٩٦ .

(٦٥) المصدر السابق ، العدد ١٧٦ ، الأصيل ، الجزء الرابع ، ص ٢١٢ .

تكتسب وقارا وهيبة ، كثيرا ما تتعارض مع قوانين الطبيعة » (٦٦) . إن بعض قواعد النقد يجب أن تعد أساسية ، لا يمكن الاستغناء عنها ، وبعضها الآخر مفيد وملئ ، بعضها من إملاء العقل والضرورة ، وبعضها الآخر يفرضها في الممارسة ما هو قديم استبدادي ، بعضها يؤيدها على نحو لا يُفند تطابقها مع نظام الطبيعة وعمليات العقل ؛ وبعضها الآخر يتشكل بالصدفة أو يجرى تقنيه بضرب المثل ، ومن ثمّ يتعرض - بشكل دائم - للجلل والتغير (٦٧) . وهذه - في حد ذاتها - فكرة واسعة الانتشار تماما تقبلها فولتير - ضمن آخرين - لكن الخط الفاصل بين الطبيعة والعادة ، والذي رسمه جونسون يتضمن نبذا لوحدتي الزمان والمكان الصارمتين ، كما يتضمن دفاعا عن الكوميديا التراجيدية . وفي الممارسة يعد هذا - بصفة خاصة - دفاعا عن شكسبير باعتباره كلاسيكيا إنجليزيا عظيما .

وجونسون ينقد وحدة المكان مع الإقرار بزيف الافتراض الكلاسيكي الجديد المعتاد عن الوهم :

« إن الاعتراض الذي ينشأ من استحالة تمضية الساعة الأولى في الإسكندرية والساعة التالية في روما ، فتفرض أنه عندما تبدأ التمثيلية فإن المتفرج يتخيل حقا نفسه في الاسكندرية ويؤمن بأن توجهه إلى المسرح هو رحلة إلى مصر ، وأنه يعيش في أيام أنطونيوس وكليوباترا . ومن المؤكد أنَّ مَنْ يتخيل هذا قد يتخيل المزيد ... والحقيقة هي أن المشاهدين يكونون دائما في أحاسيسهم ،

(٦٦) المصدر السابق ، العدد ١٥٦ . الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٩٦ .

(٦٧) المصدر السابق .

ويعرفون من الفصل الاول حتى الفصل الاخير ان خشبة المسرح ليست إلا خشبة مسرح ، وأن الممثلين ليسوا سوى ممثلين ... فأين العيب في السماح لذلك المكان أن يمثل أثنين ثم صقلية ، حيث يعرف المرء دائما بأنه ليس صقلية ، وليس أثنين ، بل هو مسرح حديث ؟ » (٦٨) .

والجدل نفسه يصدق بالنسبة لوحدة الزمان ؛ فجونسون يسلم بأن الاحتمال يقتضى زمان الحدث ، يجب أن يقرن بشكل ما بزمان العرض ... ولكن لما كلن سيحدث مرارا أن بعض الوهم يجب الاعتراف به ، فإننى لا أعرف أين يمكن تثبيت حدود الخيال » (٦٩) ، وخاصة أن فترة الاستراحة بين الفصول يمكن تخيلها ، طالما اعتقد المؤلف أن هذا ملائم . ومن ثم فلا شيء جوهري غير وحدة الحدث ، ونرى هذه المجادلات يلتقط جونسون - على نحو صحيح - ما يسميه علماء الجمال المحذونون « المسافة الجمالية » .

ويدافع جونسون عن الكوميديا التراجيدية بحجج واقعية أساسا : « إن ارتباط الحوادث الهامة بالحوادث التافهة - حيث إنها ليست شائعة فحسب ، بل هى دائمة فى العالم - من المؤكد أنه يمكن السماح بها على خشبة المسرح التى لا تتظاهر إلا بأن تكون مرآة للحياة » (٧٠) . ويدافع جونسون - بصفة خاصة - عن خلط شكسبير التراجييديا بالكوميديا إلى حد إنكار الفروق بين الأجناس

(٦٨) وإلى : ص ٢٦ - ٢٧

(٦٩) رامبلر ، العدد ١٥٦ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٩٨

(٧٠) للمصدر السابق .

الأدبية عنده : « إن مسرحيات شكسبير ليست بالمعنى الصارم والدقيق سواء التراجيديات أو الكوميديات ، بل هي تركيبات من نوع مميز ، وإن عرض الحالة الواقعية للطبيعة الدنيوية التي يتشاطر فيها الخير والشر ، الفرح والأسى ، يختلط بتنوع لامتناه من التناسب وأنماط عديدة من التركيبات ؛ ويعبر عن مسار العالم الذي فيه خسارة الفرد هي مكسب فرد آخر » (٧١) . وعندما تفهم خطة شكسبير ، فإن معظم انتقادات ريمر وفولتير تتلاشى . إن مسرحية (هاملت) تفتتح دونما بلادة بحارسين ؛ وإياجو في مسرحية (عطيل) يجار عند نافذة برابا نتيو ، بدون ثلم أو تحريج لخطة المسرحية ، وإن كان هذا في إطار لا يمكن أن يطبقه بسهولة الجمهور الحديث ؛ وشخص بولونيوس ملائم ومفيد ؛ وحفارو القبور أنفسهم قد يحدث الاستماع إليهم بالتصفيق والامتنان (٧٢) . ويتقبل جونسون شخص فينوس السيناتور المهرج في مسرحية (كوريولانوس) ، ويدافع عن تقديم الملك كلوديوس - وهو ملك - على هيئة سكير في مسرحية (هاملت) . إن شكسبير دائما مايجعل الطبيعة تسيّد على الحدث :

« إن قصته تقتضى الرومان أو الملوك ، لكنه لا يفكر إلا في الناس . إنه عرف أن روما مثل كل مدينة أخرى بها أناس من كل النزعات ؛ ولما كان يريد مهربا ، فإنه يتوجه إلى مجلس الشيوخ ، فمجلس الشيوخ هذا هو بالتأكيد الذي سيفقد عليه . لقد كان ميالا إلى إظهار مرابٍ وقاتل لا بشكل كرهه فحسب ، بل بشكل خسيس أيضا : لهذا أضاف السكر لصفاته الأخرى ،

(٧١) رالي ، ص ١٥

(٧٢) المصدر السابق ، ص ١٨

وهو يعرف أن الملوك تحب التليذ مثل الناس الآخرين ، وأن التليذ يمارس قواه الطبيعية على الملوك ... إن الشاعر يغض النظر عن الفرق العرضى للقطر من الاقطار والظروف ، بمثل ما يهمل الفنان الذى يرتاح لشخص الذى رسمه الزى الذى يرتديه « (٧٣) . إن الإنسان ليرى فى هذا المثل أن « الطبيعة » لاتعنى مجرد الإنسان الطبيعى ، بل الناس المزودين بالكامل بخواص شخصية ، والذين قد لا يراعى تشخيصهم - على أى حال - لياقة المكانة أو الدقة التاريخية .

وبينما نجد أن جونسون متحرر فى مسألة اللياقة فى التشخيص ، فإنه يتمسك - بشدة - بالأراء الكلاسيكية الجديدة عن اللياقة فى اللغة . وتميل نظريته وتطبيقه بالنسبة للأسلوب إلى السير فى اتجاه المجرد والفخيم والزخرفى . وهو فى مجلة « أدفنشر » العدد ١١٥ ، يميز الأسلوب السهل « الواضح ، الصافى ، العصبى والمعبّر » الذى يستخدم فى مناقشة العلم والعرض ، لكنه يقول : إذا كانت « الموضوعات محتملة ومغرية ، فإِنَّ على الكاتب أن يزيناها بإضافة ممثازة من التألق والتخيل ، وإظهار ألوان تنسيق الكلام المتنوع مع التدفق الموسيقى المعدل للمخفف » . ويقول فى موضع آخر : « يجب صقل الحصة بعناية ، والتى يكون الأمل فيها أن يجرى تقديرها على أنها ماسة » ويجب على نحو مؤكد إعمال الفكر فى الكلمات عندما يكون المقصود بها أن ترمز للأشياء « (٧٤) .

(٧٣) المصدر السابق ، ص ١٥ .

(٧٤) مجلة « أدفنشر » العدد ١١٥ : الأعمال ، الجزء ١١ ، ص ٢٠٥ وأميلر ، العدد ١٥٢ : الأعمال ،

الجزء الرابع ، ص ٧٤ .

ومع هذا فإن جونسون في انتقاداته لشكسيير والكتاب الآخرين لا يقف على نحو صارم جدا في صف مثال تنسيق الألفاظ بشكل رائع . وينال شكسيير ثناء بصفة خاصة بسبب حوار الكوميدي الذي يبدو لجونسون أنه « أسلوب لا يمكن أن يصبح إطلاقا عتيقا سهجورا » ، إنه محادثة فوق اللفاظ وتحت الصفاء حيث تستقر الملامحة « (٧٥) . ويلقى شكسيير مرات عديدة تنديداً بسبب الأبهة غير اللائقة في تنسيق الألفاظ ، وإن هذا التلديد ليس بسبب « تورمه » (٧٦) فحسب ، بل بسبب الكلام الطنان أيضا . وتستثير قصائد جرائ الكراهية عند جونسون من جهة بسبب « الفخامة المرفهة » لتنسيق الألفاظ فيها (٧٧) . وقد تندش - في ضوء تشابه عام بين أسلوب جونسون الخاص وبين أسلوب جرمي تيلور (٧٨) أوسير توماس براون (٧٩) - أن نرى كيف هاجم بحدة أسلوب براون على أنه أسلوب « سقيم ، متحلق ، غامض ، خشن ، فظ » (٨٠) . وكثير من هذا يمكن أن تفسره النظريات البلاغية التقليدية عن مستويات الأسلوب ، واهتمام جونسون الخاص بثبيت اللغة الإنجليزية وتنقيتها . ولقد كرس جونسون سنوات

(٧٥) رالى ، ص ٢٠ .

(٧٦) المصدر السابق ، ص ٢٢ .

(٧٧) حياة الشعراء ، الجزء الثالث (جرائ) ص ٤٢٧ .

(٧٨) جرمي تيلور (١٦١٢ - ١٦٦٧) : السلف ومثل إنجليزي من مؤلفاته « حرية الرمح » (١٦٤٦) و « الحياة المقدسة » (١٦٥٠) و « الموت المقدس » (١٦٥١) وآخر كتبه « دعوة للمعول من البابوية » (١٦٦٤) . (المترجم) .

(٧٩) توماس براون (١٦٠٥ - ١٦٨٢) : طبيب إنجليزي عرف بأسلوبه اللغوي وبلاغته . له « الأخلاق المسيحية » الذي نشر بعد وفاته عام ١٧١٦ ، وهو طبعه فيها بعد مكتور جونسون عام ١٧٥٦ (المترجم) .

من حياته لكتابة « القاموس » الذى لا يعد مجرد ثروات وصفية
 للغة الإنجليزية ، بل هو عمل يستهدف التوصية بالاستخدام الحسن للكلمات
 ونقلها . وهو يضم كلمات مثل « العويص » والكلمات التى يطرحها تستبعد
 كلمات أخرى عديدة باعتبارها قديمة ، أو عامية ، أو يدرجها مع ملاحظات
 تقرر أنها « منحطة » غير ملائمة ، فاسدة ، همجية ، غير معتمدة ،
 أو ينقصها الأصل . (وكلمة « شراب مُسكر » - على سبيل المثال - هى من
 مرتبة أدنى من الكلمة العربية « شربات ») ، وهكذا ندهش - فى الأغلب -
 أن جونسون لا يحب تنسيق الألفاظ « المنحطة » فى سياق تراجييدى ،
 ويخصص عدداً كاملاً من « رامبلر » (العدد ١٦٨) لمناقشة حديث ماكبث
 (الفصل الأول ، المنظر الخامس ، ص ٥١ وما بعدها) :

« تعال أيها الليل الكثيف !

وتحجب فى دخان الجحيم القائم

حتى لا يتبين سكينى القاطع الجرح الذى يحدثه ،

ولا يختلس النظر من خلال ملاءة الظلام ،

ليصبح : توقف ، توقف ! »

إن كلمة « القائم » يجرى نقلها على أنها فى الأصل « ونادراً ما تسمع الآن إلا
 فى الأسطبل » و « السكين » هى « اسم آلة يستخدمها القصابون والطباخون
 بأدنى استخدامات منحطة » ، فمن هو ذلك الذى لا يشعر - إنطلاقاً من عادة
 ربط السكين بالمهمات الحسية - بالملت بدلاً من الرعب ؟ « ولا يكاد » يختبر
 جونسون دعابته « عندما يتناول الكلمتين التعيستين » يختلس »

و « ملاة » . وهناك تبدلات فى مواضع أخرى بشأن « البربرية المدروسة » فى كتاب سبنسر « تقويم شفيردس » (٨١) ، وتنسيق الألفاظ الوضعية ، والذي يستعمله الملوك فى مسرحية « هنرى الخامس » أو « ريتشارد الثانى » . ولكن- بصفة عامة- نجد أن آراء جونسون فى تنسيق الألفاظ معتدلة ، وتندرج بعناية وفق الجنس الأدبى والسياق . وهو يندد بالمصطلحات الفنية المستمدة من الإبحار فى قصيدة « أتوس ميرابليس » (٨٢) للشاعر دريدن؛ لأن « كل المصطلحات الملائمة للفن يجب أن تغوص فى التعبيرات العامة ، لأن الشعر مفروض فيه أن يتحدث لغة كلية » (٨٣) ، ورغم أنه يعترض دائما على التزعة الغالبة الفرنسية (٨٤) ، فإنه على وعى حساس بأن « كل مؤلف لا يكتب لكل قارئ » (٨٥) ، ولقد دافع عن الكلمات الصعبة فى سياقها الحق ، ولكنه - وهو فى هذا يشبه عصره بصفة عامة - لا يستسيغ بالمرّة الثورية والالتباسات . ونحتوى تراجميديا « سامسون أجونيستس » الملتون أمثلة على « كل الوضاعة التى لا تستحق أدنى دفاع ، والتى تنجم من مجرد المجازات اللفظية الظرفية » (٨٦) .

(٨٠) الأعمال ، الجزء التاسع ، ص ٣١٣ .

(٨١) رامبلر العدد ٣٧ : الأعمال ، الجزء الثانى ، ص ٢٤١ .

(٨٢) كتبت هذه القصيدة عام ١٦٦٧ ، وهى تشتمل وصف قتال يجرى ضد الهولنديين وحريق لندن عام ١٦٦٦ (المترجم) .

(٨٣) حياة الشعراء الجزء الأول (دريدن) ص ٤٣٣ .

(٨٤) حركة فى فرنسا تدعو إلى حقوق الكنيسة الكاثوليكية الرومانية الفرنسية والمكبة ضد التدخل البابوى . وقد بدأت فى القرن الثالث عشر ، ووصلت أوجها فى عام ١٦٨٢ (المترجم) .

(٨٥) أدلر ، العدد ٧٠ ، الأعمال ، الجزء الخامس ، ص ٢٧٩ .

ومحاكات شكسبير لا يمكن تبريرها . « إن المماحاكة بالنسبة إليه كانت كليبواترا التي لا يمكن مقاومتها ، والتي فقد العالم من أجلها ، وهو راضٍ عن هذا الفقد » (٨٧) . وبالرغم من أن جونسون امتدح أسلوب شكسبير وخاصة كوميدياته ، فإنه يستطيع - فى مواضع أخرى - أن يُعمّم بإفراط ، بحيث يتحدث عنه على أنه « غير نحوى ، مثير للحيرة ، وغامض » ، بل إن ليقول عن شكسبير إنه « قد أفسد اللغة بكل نوع من أنواع الإفساد » (٨٨) . ولقد حكم جونسون على تنسيق الألفاظ والأسلوب الماضيين بِمُثل عصره هو .

وجهة نظره تجاه قرض الشعر مختلفة إلى حد ما . فجونسون - حتى أكثر مما كان بالنسبة لموضوع نظم الألفاظ - كان مقتنعاً بأن عصره قد حقق أوج الكمال . إن قرض الشعر الإنجليزي « علم » يستبعد « كل المثالب » ، ويتوجه إلى « الانتظام » (٨٩) . وهكذا فإنه إذا تأسس لا يستطيع أن يتغير ، ولا يجب أن يتغير . وبعد الشاعر ألكسندربوب « ستكون محاولة المزيد من التحسّن فى قرض الشعر مسألة خطيئة » . وهناك مقال كامل فى « رامبلر » (العدد ٨٦) مخصص للفرقة بين المقياس « الخالص » و « المختلط » فى البيت الملحمى الخماسى التفعيلات . وجونسون يقصد بتعبيره « الخالص » الأبيات التى تحقق النماذج الوزنية بالضبط . وهو لا يعترف - إلا متذمراً - بضرورة المقاييس « المختلطة » ؛ أى وحدة الوزن ، تلك التى تسمح « بالإبدال » خاصة فى وحدة

(٨٦) رامبلر ، العدد ١٤٠ الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ٤٢٩ .

(٨٧) رالى ، ص ٢٤ .

(٨٨) المصدر السابق ، ص ٤١ .

الورن الأولى . وهو لا يذكر إمكانية استخدام مقاطع غير منبورة أكثر من مقطعين في وحدة وزنية واحدة . وهو يستهجن نظام الأبيات الثلاثية الموحدة القافية والأوزان الإسكندرية ، وإن كان يقر بها للضرورة . ولا بد أن أذن دكتور جونسون لم تتغمّ مبكراً إلا للدوييت الملحمي . ووضح أنه كان قادراً - بالنسبة لدقائق هذا النوع واختلافاته - على تصورها ووصفها . لكن كانت لديه مصاهب كبيرة ؛ حتى بالنسبة للشعر المرسل ، وهو وزن كان مُجازاً في أعين السابقين على شكسبير وملتون . وهو في مناقشته لحجج ملتون ضد القافية يقرّ بأنه يرى وجود اختلاف قوى بين اللغات الإنجليزية والكلاسيكية ، التي تستطيع أن تنظم بدون قافية : « إن موسيقى البيت الملحمي الإنجليزي تطرق الأذن بخفوت ، حتى إنها تُفقد بسهولة ، ما لم تتأّر مع مقاطع كل بيت ؛ وهذا التأّر لا يمكن الحصول عليه إلا بالحفاظ على كل نظم غير مختلط بشيء آخر كنسق مميز للأصوات ؛ وهذا التمايز نحصل عليه ، ونحتفظ ببراعة القافية » (٩٠) ، إن الشعر المرسل إذا ماترك لتفعيلاته ليس له إلا تأثير بسيط ، سواء على الأذن أو عمل العقل : فيصعب أن يعزّز نفسه بدون الصيغ البلاغية الجريئة والصور الباهرة » (٩١) . وهكذا جرى الاعتراف بملتون الجليل : وكذلك « أفكار ليلية » (٩٢) ليونج ، و « مباهج التخيل » (٩٣) لأكنسيد (٩٤) ، ولكن معظم

(٨٩) حياة الشعراء ، الجزء الأول (ديون) ص ٤٦٨ .

(٩٠) المصدر السابق (ملتون) ص ١٩٢ .

(٩١) المصدر السابق (وسكوتون) ص ٣٣٧ .

(٩٢) قصيدة كتبها الشاعر الإنجليزي يونج بين ١٧٤٢ و ١٧٤٥ ، وعنوانها بالكامل : « الشكرى أو أفكار ليلية عن

الحياة والموت والخلود » ، وهي قصيدة تعليمية في حوالي ١٠ آلاف بيت من الشعر المرسل (المترجم) .

(٩٣) قصيدة تعليمية كتبها الشاعر الإنجليزي لأكنسيد عام ١٧٤٤ ، وصدرت كاملة عام ١٧٥٧ (المترجم) .

الشعر المرسل المعاصر آنذاك ، وخاصة فى الموضوعات التعليمية أو الهزلية الماضية استثار استنكار جونسون : « ولكن الشعر المرسل » هو مايكفى ، لكى يجرى التنديد بقصيدة لديفيد ماليت (٩٥) .

بل لقد كان جونسون أكثر عداء ، وغير قادر- بكل بساطة- على قراءة وحدة الوزن الغنائية ذات التعقيد والتنوع الأكبر . ولقد كره « الجنون المفتون بطريقة بندار فى الشعر » (٩٦) عند كولى . وهو يلاحظ أن « اللذة الكبرى للنظم الشعرى تصدر عن وحدة الوزن المجهولة للآليات والنظم الموحد للمقاطع » (٩٧) ، وقصائد دريدن ، و « قصائد فى عيد القديسة سسيليا » (٩٨) لبوب ، هى بالمثل يقال « إنها تريد التكوين الجوهرى للتركيبات الوزنية والتردد المقرر للتفعيلات المستقرة » (٩٩) ، وبطبيعة الحال فإن الأكثر شهرة هو قيوده المفروضة على قصائد ملتون القاصرة ، حتى إن أغنيات مسرحية « كوموس » (١٠٠) « ليست

(٩٤) مارك أكنسيد (١٧٢٠ - ١٧٧٠) : شاعر إنجليزى له عدد من القصائد الطويلة والقصائد القصيرة . (المترجم) .

(٩٥) ديفيد ماليت (حوالى ١٧٠٥ - ١٧٦٥) : شاعر إنجليزى درس فى جامعة أدنبره ، واشتغل مربياً فى لندن عام ١٧٢٣ . وأسس الأصلي مالوخ . وانضم إلى الدائرة المحيطة بالشاعر ألكسندربوب (المترجم) .

(٩٦) للقصائد البندارية نسبة للشاعر بندار ، ولول من حاول محاكاته الشاعر الإنجليزى إبراهيم كولى ، ونقل هذا النمط حتى مصر جرائى ، وخاصة قصيدة « تقدم الشعر » وهى مكونة من ثلاثة مقاطع ، والثالث يختلف فى الوزن عن المقطعين الأولين (المترجم) .

(٩٧) المصدر السابق ، الجزء الأول (كولى) ص ٤٧ .

(٩٨) شهيدة رومانية فى القرن الثانى أو الثالث يقال إن جثمانها لم يلقف عنسها أعيد إصلاح الكنيسة التى دفنت فيها عام ١٥٩٦ ، وهى راعية الوصلى الكنسية ، ويحتفل بعيدها يوم ٢٢ نوفمبر (المترجم) .

(٩٩) المصدر السابق ، الجزء الثالث (بوب) ، ص ٢٢٧ .

(١٠٠) مسرحية من المسرحيات المغنمة ، وهى تتألف من شخصيات متحركة تشتبك فى موكب رمزى وتتشدد الأغاني . وقد كتبها ملتون ومثلت عام ١٦٣٤ ، وهذا الاسم هو لاله وتى اخترعه ملتون باعتباره ابن ياخوس إله الخمر . (المترجم)

موسيقية بشكل كبير فى تفعيلاتها « وقصيدة « ليسيلاس » لالتون مكتوبة « بتفعيلات غير ملائمة » (١٠١) . وهكذا نجد أن أكبر مدح هو الذى كاله جونسون لأكسنلر بوب . وإذا نحن استطعنا أن نصديق بورول (١٠٢) ، فإن جونسون قال : « إنه قد تنقضى ألف سنة قبل أن يظهر رجل آخر لديه قدرة على النظم مكافئة لقدرة بوب » (١٠٣) .

وهكذا نجد أن جونسون مغروس بشدة ، بل ومنحصر فى ذوق عصره . ويصعب أن يبدو أنه قد تأثر بموضوعين دالين متكررين فى نقد القرن الثامن عشر : علم الجمال والتزعة العالمية .

ولا يكاد يوجد أى بحث للجمال عند جونسون ، والبحث الوارد فى العدد ٩٢ من « رامبلر » (١٧٥١) يبدو أنه يتهى إلى نتائج نسبية . فالجمال هو « مجرد شيء نسبي ومقارن » ويبدو أن جونسون يرى أنه « موضوع صغير بالنسبة لأبحاث العقل » ، لكنه يستبعد حيثث - هذا الاستسلام للشك بالاستجابة لحكم العصور ، أى الحسن المشترك للإنسانية . والاستمرارية الممتدة بسمعة بعض الكتابات المعنية « تبرهن على أن هذه الكتابات ملائمة للمكاننا وملائمة للطبيعة » . وهو يعلن إمكانية « رد بعض مجالات الأدب إلى هيمنة العلم » ، ويدخل فى مناقشة علاقة الصوت بالمعنى فى النظم الشعرى . والجمال فى الأدب يبدو لجونسون أنه قاصر - إلى حد كبير -

(١٠١) للمصدر السابق . الجزء الأول (ملتون) ، ص ١٦٩ . ص ١٦٣ .

(١٠٢) جيمز بورول (١٧٤٠ - ١٧٩٥) : مؤلف إنجليزى تعرف على جونسون فى لندن عام ١٧٦٢ ، وهو عضو منتداه الأدبى فى ١٧٧٢ . وله « حياة صمويل جونسون » (١٧٩١) . (لترجم) .

(١٠٣) بورول ، الجزء الرابع ، ص ٤٦ .

على جمال اللغة ، وقرض الشعر ، وجهورة الصوت ، والشررد المتظم للوزن . وواضح أنه وقع تحت تأثير صديقه إدموند بيرك (١٠٤) فى كتابه « بحث فى أصل أفكارنا عن الجليل والجميل » (١٧٥٦) ، ولهذا فهو بين الحين والحين يميز بين الجميل والجليل ، بين الانتباه للاتساع والانتباه للتضييق . وهو يبرز خصائص ملتون فى إطار الجليل أو « الشموخ العملاق » (١٠٥) والجلال هى صفة عامة وسائدة فى هذه القصيدة { الفردوس المفقود للمتون } ، والجلال يتعدك بتنوع ، فىكون أحيانا ، « وصفيًا وأحيانا مثيراً للجدل » (١٠٦) .

وعلى أى حال يقاوم جونسون نزوع علم الجمال السائد الذى لقيناه عند ديدرو - إلى التوحيد بين الجليل والمثير للشجن . إن قصيدة « الفردوس المفقود » حافلة بالجلال ، ولكن لاتوجد سوى فرصة واهية يتبدى فيها الشجن ، وذلك لأن العواطف لاتتحرك إلا فى مناسبة واحدة . وفيها ينسجم الجليل مع « رغبة فى الشغف الإنسانى » (١٠٧) . ومن جهة أخرى فإنّ شكسبير مثير للشجن ، وهو يحرك العواطف ، ويقهر القلب . وجونسون يفضل المثير ، بل وحتى المسيل للدموع على العظمة . وهو يستطيع بل ويمدح بالفعل

(١٠٤) إدموند بيرك (١٧٢٩ - ١٧٩٧) : مفكر وسياسى بريطانى اهتم بقضايا الأدب والفن وخاصة بالنسبة للجميل والجليل (المترجم) .

(١٠٥) حياة الشعراء ، الجزء الأول (ملقون) ص ١٧٧ .

(١٠٦) المصدر السابق ، ص ١٨٠ .

(١٠٧) المصدر السابق ، ص ١٨٢ .

« تراجيديا چين شور » (١٠٨) لرو (١٠٩) ، « فهى تآلف أساسا من « مناظر عائلية ومحن خاصة » ، وهى تستحوذ على القلب : « يجرى الغفران للزوجة ؛ لأنها تندم ، وينال الزوج التكريم ؛ لأنه يعفو ، ولهذا فإن هذه التراجيديا هى من تلك التراجيديات التى لاتزال فرحب بها على خشبة المسرح » (١١٠) . وعند جونسون نامة من التزعة العاطفية فى القرن الثامن عشر تبدى فى تلوفاته الأدبية ، وهى حاضرة باستمرار فى مؤلفه الخاص « صلوات وتأملات » وفى رسائله إلى زوجته والأنسة بوثباى .

ويستند جونسون الشعراء الميتافيزيقيين (١١١) من جهة ؛ لأنهم يخيبون توقعات الإشباع الانفعالى : « لم يكونوا ناجحين فى عرض الشعار أو استثارها » وهم لا يعبأون بأنسة الشعور الذى يمكننا من تصور آلام ولذة القول واستثارها : إنهم لم يبعثوا إطلاقا ما الذى يجب أن يقولوه فى ظرف ما أو يفعلوه ، بل كانوا بالآخرى يكسبون على أنهم ملاحظون للطبيعة الإنسانية لامشاركون فيها ؛ وكائنات تتطلع للخير والشر ، وهم جامدو الشعور ، وفى

(١٠٨) هى التراجيديا الوحيدة التى كتبها الشاعر والكاتب المسرحى نيقولاس رو عام ١٧١٤ ، وچين شور فى الواقع كانت مشيئة الملك إدوارد الرابع ، وكان لجمالها تأثير بالغ عليه . وقد لتهما الله ريتشارد الثالث بممارسة السحر وسجنها وماتت فقيرة حوالى عام ١٥٢٧ (للترجم) .

(١٠٩) نيقولاس رو (١٦٧٤ - ١٧١٨) : شاعر وكاتب مسرحى إنجليزى آلف ثمانى مسرحيات ما بين ١٧٠٠ و ١٧١٥ ، وله مسرحية « زوجة الأب الطمعة » (١٧٠٠) ، وقد توج شاعرا عام ١٧١٥ (للترجم) .

(١١٠) المصدر السابق ، الجزء الثانى (رو) ص ٦٩ - ٧٠ قارن قصة بكائه عندما ماتت جين شور ، « مقتربات جونسونية » ، الجزء الأول ، ص ٢٨٢ - ٢٨٤ .

(١١١) مصطلح طرحه ترويند وقيفاء جونسون لجموعة من شعراء القرن السابع عشر (للترجم) .

وقت الفراغ » (١١٢) . وجونسون يكره مانسميه تجردا ساخرا ونقصا في الشعور الموحد ، ورفض هؤلاء الشعراء الميتافيزيقيين الذين يسمحون للقارئ أن يتوحد عاطفيا مع المتكلم . إنه يشعر بكفاءاتهم وتحفظاتهم ، يشعر « بالتفاصيل للحلية » الغنية والمعقدة عندهم ، على أنها معادية لمطالبه بالنسبة إلى التجريد والعاطفية معاً . و « التعميم العظيم » يمكن أن نجده عند الشاعر ملتون رغم أنه كان مقصرا في النزعة الإنسانية . والتراجيديا العائلية وريتشاردسون والفقرات المثيرة للمشجن عند شكسبير - كل هذه تشبع رغبة جونسون في الشعور « المنسق » ، لكن الشعراء الميتافيزيقيين لم يكن عندهم جلال ، ولم يكونوا مثيرين ، وبطبيعة الحال لم يرقوا إلى المطالب الخاصة بنعومة قرض الشعر ، وجمال الصوت الذي أعجب به جونسون في بوب . والشئ الطيب الوحيد الذي استطاع جونسون أن يجده فيهم هو شئ من الجهد العقلي والثقافة والبراعة .

وواضح أن جونسون لم يكن مهتماً بالتأملات السائدة الواسعة الانتشار عن استجابة القارئ وعن الذوق . لكنه أبدى بالفعل بعض المعرفة بالجلدال الذي انخرط فيه أناس من أمثال بيرك وهيوم بشكل بارز . وهناك فقرة في حياة كونجريف تضاهي بالضبط المناقشة الأسبق عن الجمال في « رامبلر » . ويبدو أن جونسون يصادق على نسبية الذوق . وهو يشير إلى تفاني كونجريف ، وهو يدافع عن « التاجر المزدوج » (١١٣) ، ويقول : « هذه التبريرات دائما بلاجلوى » ، « فمن الجدل لا يمكن إقامة حجة » ، « حقا يمكن للناس أن يقتنعوا ، لكنهم لا يمكن أن يتهجوا ضد إرادتهم » . وهذه حجة سبق لدريدن وفولتير أن

(١١٢) حياة الشعراء ، الجزء الأول ، (كوبى) ص ٢٠ .

(١١٣) كومبديا كتبها المؤلف الإنجليزي كونجريف وقد قنمت على المسرح عام ١٦٩٤ (المترجم) .

استخدامها . ولكنه يكرر - حيثئذ - رأيه فيوازن هذا الاستسلام للنزعة النسبية بالاستجابة للحس المشترك الكلى وحكم الزمن : « بالرغم من أن الذوق مُستعصٍ ، فإنه متنوع للغاية ، وغالبا يسود الزمن عندما تفشل المجادلات » . وبالنسبة للأعمال الأدبية « لا يوجد اختبار آخر يمكن تطبيقه أفضل من امتداد ديمومة التقدير واستمراريته » (١١٤) . ومفهوم « القارئ العام » الشهير ، والذي أسئ فهمه كثيرا يمثل هذا الإحساس المشترك الكلى . إن « جونسون لم تفسده الإهواء الأدبية وأبعاد التهذبات الخاصة والنزعة القطعية في المعرفة ، وهو يقرر أخيرا كل المطالب الخاصة بإخفاء الجلال على الشعر » (١١٥) . والقارئ العام ليس بالتأكيد هو الإنسان المتوسط ، وليس الإنسان العام بأى معنى له صلة بالوضع الاجتماعى الوضع ، بل هو الإنسان الكلى بالمعنى الكلاسيكى الجديد ، الذى يضع مثل هذا الأمل فى اتساق الطبيعة الإنسانية . إن الناقد والباحث على هذا النحو ليسا مستبعدين (على نحو ما كان لدى فرجينيا وولف (١١٦) وهى تستخدم المصطلح) (١١٧) . بل إن الناقد لا يفسد إلا بالإهواء وبطبيعة تفكير الباحث فى النزعة القطعية . لكن جونسون لا يتابع هذه الثقة « بالقارئ العام » إلى نتائجها . إنه لا يحلل استجابة القارئ أو طبيعة الجمهور أو العمليات التى يؤسس بها المؤلف شهرته . ورغم أن التعويل على الأجيال القادمة قد يتضمن نزعة شكية بالنسبة لديمومة بصائر المرء وصدقه ، فإنه

(١١٤) المصدر السابق ، الجزء الثانى (كهنجرىف) ، ص ٢١٧ ؛ رالى ص ٩ .

(١١٥) القارئ العام (لندن ، ١٩٢٥) ص ١١ .

(١١٦) فرجينيا وولف (١٨٨٢ - ١٩٤١) : روائية إنجليزية من مؤلفاتها « الفلار » (١٩٢٧) رة الأسماج ،

(١٩٢١) (المترجم) .

(١١٧) حياة المقراء ، الجزء الثالث (يوب) ص ٢٤٧ .

نادرا ما يرق في تأكيدات الذاتية . وهناك فقرات تظهر شك جونسون في العقلانية المفرطة ، ولكن هناك نظرية « القارئ العام » ، وهي مجرد حيلة تلقى تقديرا عبر الزمن لتوحيد الناقد مع الجمهور ، وتوحيد صوته مع حكم العصور .

كما أن جونسون لم يُعَوِّج على سيكولوجية الفنان ؛ وهو يظهر بالفعل اهتماما بسيطا بالتأملات في العبقرية والتخيل . وليس الأمر راجعا إلى أنه لا يستخلم هذين المصطلحين على الإطلاق : فهو يقر دائما بضرورة العبقرية في الشاعر ، أى ضرورة أن تكون لديه بعض الموهبة الفطرية من الطبيعة . وهو في وصفه لعبقرية الكسندر بوب يعدد الصفات النموذجية : الابتكار ، التخيل ، الحكم (١١٨) . وهو يقول إن « الأكثر ثناء على العبقرية قائم في الابتكار الأصيل » (١١٩) . وجونسون - وهو يتناول شكسبير - يثنى على الابتكار على أنه قوة الشاعر « الأولى والأكثر قيمة » . وهو يفهم الابتكار على أنه « ذلك الذى يكون قادرا على إنتاج سلسلة من الأحداث » حتى « تولد الشرارة الأولى لقصة جديدة : ومن ثم ينتج مجموعة من الشخص ، ويصف الكل من خلال كارثة بشكل محبب » (١٢٠) . غير أن العبقرية « لا شأن لها بالمدلولات الرومانسية . إنها - بكل بساطة - (ألمية) ، « إنها عقل له قوى عامة متسقة ، ويحدث - عرضا - أن يسير فى اتجاه محدد » (١٢١) . وفى إحدى المناقشات

(١١٨) حياة الشعراء ، الجزء الثالث (بوب) ص ٢٤٧ .

(١١٩) العصر السابق ، الجزء الأول (ملتون) ، ص ١٩٤ .

(١٢٠) الأعمال ، الجزء الثانى ، ص ١٤٦ - ١٤٧ .

(١٢١) حياة الشعراء ، الجزء الأول (كهاى) ، ص ٢ .

يشتط جونسون لحد القول : إنه « لو كان إسحق نيوتن قد جرب نفسه فى الشعر لكان قد كتب قصيدة ملحمية جميلة جدا . واستطيع أن أطبق هذا على القانون بسهولة ، وهى نفس سهولة التطبيق على الشعر التراجيدى » . وقد اعترض بوزول قائلا : « لكنك ياسيدى قد طبقت أنت (بالفعل) على الشعر التراجيدى ، وليس على القانون » . فيرد جونسون قائلا : « لأننى ياسيدى ليس لدى مال لدراسة القانون . ياسيدى ، إن الإنسان الذى لديه القوة قد يمشى فى اتجاه الشرق ، بنفس الطريقة التى يمكنه بها أن يمشى فى اتجاه الغرب ، إذا ماحدث والتفت برأسه إلى تلك الناحية » (١٢٢) ، والتضمين الوارد الداهب إلى أن أى إنسان يمكنه أن يكون شاعرا ، إذا أراد أن يكون على هذا النحو ، وأنه لا يوجد اختلاف بين مواهب الشعر أو القانون أو الرياضة - هذا التضمين لا يلقى جونسون ، نظرا لأنه يريد للشاعر أن يمثل الإنسان بصفة عامة .

وهكذا لا يستطيع جونسون أن يظهر أى اهتمام بالنظرية الجديدة للتخيل الإبداعى . وعلى أى حال ، ليس الأمر عرضا كافيا لعلم ثقته بالتخيل ، فيجعله يشير إلى ما قاله إملاك (١٢٣) فى « راسيلاس » (الفصل ٤٣) عن « السيطرة الخطرة للتخيل » أو العدد ٨٩ من « رامبلر » عن « ترف التخيل الذى كله عبث » . ويستنهجن جونسون فيه أحلام اليقظة والتزعة الهروبية . وكما تظهر فقرات أخرى فى « صلوات ونأملات » ببساطة « صورا حسية وأفكارا مفككة » . ولقد فهم « التخيل » على أنه قوة تصور الأشياء الغائبة ، وهو الاستخدام الشائع فى القرن الثامن عشر : « إن التخيل يتغنى الأفكار من كنوز

(١٢٢) رطة إلى هيرودس . ص ١٥ (أغسطس ، ١٧٧٢) . فى بوزول الجزء الخامس . ص ٢٥ .

(١٢٣) بطل من أبطال رواية « راسيلاس » لجونسون (الترجمة) .

التذكر ، ولا يقدم الجديد إلا بتركيبات متنوعة » (١٢٤) . ويتقبل جونسون في النصوص الأدبية الخالصة التخيل كجزء من حدة الشاعر . وهو يقول عن الكسندر بوب : « إن لديه التخيل الذى يضغط بقوة على عقل الكاتب ، ويمكنه من أن ينقل للقارئ الأشكال المختلفة للطبيعة وأحداث الحياة وطاقت العاطفة ، كما فى « هلواز » و « غابة ونلسور » و « الرسائل الإنجيلية الأخلاقية » . (١٢٥) . وضمّ « الرسائل الإنجيلية الأخلاقية » ، الذى يصعب أن نسميه « تخيلىا كافيا » لإظهار أن « التخيل » هنا مستخدم ل مجرد قوة العرض . ويبدو أن مصطلح « الابتكار » يزداد قربا من التخيل بالمعنى الحديث ، عندما يمتدح جونسون ابتكار الشاعر بوب فى « اغتصاب القفل » (١٢٦) على أنه يظهر « سلاسل جديدة من الأحداث ومناظر جديدة للخيال » . ومن جهة أخرى يقرن « اغتصاب القفل » ببحثه « مقال عن النقد » (١٢٧) ، على أنه من الابتكار « به تترابط الزخارف والتصاوير الخارجية والجسورة بموضوع معروف » (١٢٨) ، والابتكار هنا لايزيد إلا قليلاً عن كونه قدرة على الابتداع والعبرية لإيجاد زخارف بلاغية . وغالبا مايعبر جونسون عن عدم ثقته بالتخيل « كملكة متحررة ومبهجة » ، غير قابلة لتحديدتها ، وغير صبورة

(١٢٤) أدلر ، العدد ٤٤ ، الأعمال ، الجزء الخامس ، ص ١٧٥ .

(١٢٥) كلها من أعمال الشاعر من الكسندر بوب ، والاسم الكامل القصيدة الأولى هو « من هلواز إلى أباقس » .
لما « غابة ونلسور » هى قصيدة ربعية كتبها عام ١٧١٢ (المترجم) .

(١٢٦) قصيدة للكسندر بوب نشرت عام ١٧١٢ ثم توسع فيها الشاعر ونشرت كاملة عام ١٧١٤ (المترجم) .

(١٢٧) قصيدة تعليمية من تأليف الكسندر بوب نشرت مجهولة المؤلف عام ١٧١١ ، وتتحدث عن قراءات النوى وقواعد النقد (المترجم) .

(١٢٨) حياة الشعراء ، الجزء الثالث (بوب) ، ص ٢٤٧ .

على كبح الجماع « (١٢٩) . وجونسون بحديثه عن « أفكار ليلة » (١٣٠) ليونج إنما يشير إلى « أعظم فورانات التخيل » ، « الانتشار الخفيف للمشاعر وهجمات التخيل المنهمرة » (١٣١) وهو يستهجن « كاهن ويكفيلد » (١٣٢) لصديقه جولد سميت (١٣٣) على أنه « ليس فيها حياة حقيقية ، وليس بها إلا القليل النادر من الصنعة . إنها مجرد أداء تخيلي » (١٣٤) ، وهو ليس باللامتعاطف تماما مع ما هو عجيب في شكسبير ، لكنه لا يجعل من هذا موضوعا ، كما فعل الرومانسيون المتأخرون ، وماغله جوريف وورتن والسيدة مونتاجو حتى قبل الرومانسيين بوقت طويل . ويثنى جونسون على مسرحية « العاصفة » لشكسبير بسبب ما فيها من « ابتكار مطلق » . غير أن مسرحية شكسبير « حلم ليلة في منتصف الصيف » تعد في نظره « متوحشة ومليئة بالفانتازيا » . وهو عادة ما يقدم تبريرا تاريخيا للأعاجيب والمعجزات في الأعمال الفنية ؛ فالساحرات في « ماكبث » ، والجنيات في « حلم ليلة في منتصف الصيف » يظهر جونسون لها تبريرا على أنها خرافات معاصرة .

(١٢٩) رامبار ، العدد ١٢٥ ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ٢٤٥ .

(١٣٠) لصيدة عنوانها : الحكوى أو أفكار ليلة من الحياة والموت والظلمة ، القاموس يونج كتبها بين ١٧٤٢ و ١٧٤٥ ، وتضم حوالي ١٠ آلاف بيت من الشعر المرمل . (المترجم) .

(١٣١) حياة الشعراء ، الجزء الثالث (يونج) ص ٢٩٥ .

(١٣٢) رواية من تأليف جولد سميت كتب في ١٧٦١ - ١٧٦٢ ولم تنشر إلا عام ١٧٦٦ (المترجم) .

(١٣٣) أواخر جولد سميت (١٧٣٠ - ١٧٧٤) : كاتب مسرحي كوميدي إيرلندي تعرف على يكتور جونسون عام

١٧٦١ ، وهو من مؤسسى المقتضى الأدبى (المترجم) .

(١٣٤) مدام داريللى ، مذكرات ، ٢٣ أغسطس ١٧٧٨ ؛ بإشراف ديوسون ، الجزء الأول ، ص ٧٧ .

ويستحيل أن ننكر أن جونسون لا يحب الفن القائم على الفانتازيا أو يفهمه بشكل كبير مالم يتمكن من إعادة تفسيره كصورة للحقيقة . وإن قناعته المستقرة هي أن « العقل لا يستطيع أن يستند إلا إلى ثبات الحق » (١٣٥) .

وتتضح وجهة النظر نفسها في مناقشات جونسون للغة المجازية والتشبيه والاستعارة والرمزية . ويمكن لجونسون أن تكون له عقلية حرفية في نقد الاستعارات على نحو يبعث على الفكاهة . وهذا يقتضى منه تناسقا كاملا وتقدما عقلانيا . وعلى سبيل المثال يتخذ المقطع الأول من قصيدة « تقدم الشمر » (١٣٦) لجراى ؛ لأنه « يخلط بين صور الصوت المتشعب » و « المياه المتدفقة » (١٣٧) ، أو إظهار استيعاب مدحش للتعبير الاستعاري العادي عندما يعلن على خاتمة « قصيدة عن قطة » لجراى : « إذا كان مايتلألا هو (ذهب) ما كانت القطة اتجهت إلى الماء ؛ ولو كانت قد اتجهت إليه فأقل شيء هو أنها كانت ستفرق » (١٣٨) . وهو يستنكر صيغتين بالغتين لأديسون (١٣٩) ، بسبب الاستعارة المختلطة أو الناقصة ، أي التحسف المجازي (١٤٠) ، وجونسون معارض أيضا للصور البلاغية المستمدة من الفن لتصوير الطبيعة . إن « الخفزة المخملية

(١٣٥) التصدير ؛ والى ، ص ١١ .

(١٣٦) قصيدة ، كتبها جراى عام ١٧٥٤ ونشره عام ١٧٥٧ (المترجم) .

(١٣٧) حياة الشعراء ، الجزء الثالث (جراى) ، ص ٤٣٦ .

(١٣٨) المصدر السابق ، ص ٤٣٤ .

(١٣٩) جوزيف أديسون (١٦٧٢ - ١٧١٩) : شاعر وكاتب درامي بريطاني أسلوبه النثرى بلا زخارف ، له

مسرحية « كاترين » (١٧١٣) . (المترجم) .

(١٤٠) المصدر السابق ، المجلد الثاني (لاديسون) ، ص ١٢٨ .

لإيداليا فيه شيء من انحراف . إن القبرية أو الاستعارة المستمدة من الطبيعة تمجد الفن ؛ والقبرية أو الاستعارة المستمدة من الفن تحط من شأن الطبيعة « (١٤١) . هذه نظرية بلاغية يبدو أنها قائمة على أساس نظرة لاهوتية عن دونية عمل الإنسان بالنسبة لعمل الله ، ولكن إذا ما طبقت بحق فسوف تنتج عملا قصيرا فيه الكثير من الثروة الاستعارية الموجودة في شعر اليوم وشعر عصر النهضة .

ويعد جونسون التشبيه زخرفة لا تفيد إلا باعتباره « تصورا » أو تساميا بلاغيا « يمجّد من شأن الذات » (١٤٢) . وهو يعرف الاستعارة في « القاموس » بأنها تشبيه « مصبوب في كلمة » . وأبيات دنهام الشهيرة للغاية التي تعبّر عن الرغبة في أن يتدفق أسلوبه مثل نهر التايمز تلقى ثناء بسبب طريقة من شأنها أن تتجمع فيها جزئيات التشابه بوضوح والجزاء المختلفة للجملة تتكيف بدقة ، لكنه يهاجمها على أساس أن « معظم الكلمات المتعارضة هكلنا باصطناع يجري فهمها ببساطة بشيء من المقارنة من جهة وبشكل استعاري من جهة أخرى ، وإذا كانت هناك أي لغة لا تعبّر عن العمليات العقلية بالصور المادية ، فإنه لا يمكن ترجمتها من تلك اللغة » (١٤٥) . هذا المطلب الغريب الخاص بإمكانية الترجمة إلى صورة مجازية ولغة مجردة عقلانية خالصة (وهو شيء يشبه « الخصائص »

(١٤١) المصدر السابق ، المجلد الثالث (جراي) ، ص ٤٣٦ . انظر أيضا تحت عنوان « اللسان الهمجي » في « القاموس » .

(١٤٢) حياة الضمراء ، المجلد الثالث (بيوب) ، ص ٢٢٩ .

(١٤٣) المصدر السابق ، المجلد الأول (دنهام) ، ص ٧٨ .

عند ليبتز أو في المنطق الرمزي الحديث) يبدو أنه يلزم إلى أن اللغة ، حتى في الشعر ، يجب أن تعبر عن العمليات العقلية بدون صور مادية . ويريد جونسون أن يعبر عن الأسلوب لا عن التيار السائد ، وهو يعترض قائلاً : إن الصفات المرغوبة في الأسلوب يمكن ألا توجد حرفياً في النهر المتدفق ، رغم أنه يدرك أنها يمكن مضاهاتها به بأصالة (١٤٤) .

والتصور العقلاني نفسه يتضمن أكبر تحليل متطور قام به جونسون للاستعارات عند الشعراء الميتافيزيقيين بمصطلح « ميتافيزيقي » يرجع أصلاً إلى دريدن ، ولكن لم يصبح أمراً مقبولاً شائعاً إلا من خلال كتاب جونسون « حياة كولي » (١٧٨٠) ، وهذا يعني بالنسبة لجونسون أنه ليس « معنياً بالميتافيزيقا » ، ولكنه معنى « بالميتافيزيقي » ، معنى « بالطبيعة المفارقة » ، أو « باللاطبيعي » ، حقا ، عكس « الطبيعي » بالمعنى الكلاسيكي الجديد لما هو كلي : « إنهم لا ينسخون الطبيعة ، ولا ينسخون الحياة ؛ إنهم لا يرسمون أشكال المادة ، ولا يعرضون عمليات العقل » (١٤٥) ، وإن الصورة المجازية أو الصورة « الفطنة » إنما يصفها جونسون على نحو جيد بأنها الاختلاف المتناغم : « تركيب من الصور المتنافرة ، أو اكتشاف تشابهات خفية في الأشياء التي تبدو غير متشابهة » ، وإن « أشد الأفكار تنافرا تترايط بالعنف معا » ، « إن محاولاتهم دائما هي محاولات تحليلية : إنهم يحطمون كل صورة إلى

(١٤٤) يمكننا أن نجد مناقشة مستفيضة لهذه الفكرة في أ. ١٠ . ولينهاردين : « فلسفة البلاغة » (ليوپولد) .

(١٩٣٦) ص ١٢٠ - ١٢٣ .

(١٤٥) حياة الشعراء المجلد الأول (كولي) ص ١٩ .

شظايا » (١٤٦) . ولا يزال هذا تشخيصا طيبا ، والامتصاص البارع عند جونسون للمجارات الفظة جدير بالقراءة ، ولكن لا يتضح فى هذا التحليل بكل جلاء السبب الذى يوجب بمقتضاه على الأفكار ألا « تندمج معا إلا بالعنف » ؛ وألا تندمج إلا مع ما هو مقصود بالتركيبات غير العنيفة ، وما هو السبب بالنسبة للشعر والتحليل وتحطيم الصور إلى شظايا . وجونسون فى مناقشته للتشبيه فى مواضع أخرى يبدو أنه يأخذ بالرأى المضاد . يقول : « إن التشبيه يمكن مقارنته بسطور تتقارب فى نقطة ، وتكون على نحو أفضل ، والسطور تتقارب من مسافة أكبر : وتمثيل لهذا هو الخططان المتواريان اللذان يسيان معا دون أن يتقاربا ، ولا انفصالان من بعيد إطلاقا ، ولا ينضممان إطلاقا (١٤٧) . ولكن ، واضح أنه حتى عندما يكون التشبيه مستمدا من أجزاء الكون الأكثر تباعدا وتضادا ، فإن الفحوى وحامل الفحوى يجب أن يظلا منفصلين تماما ، ولا « يندمجان معا بالعنف » مهما يكن معنى هذا « العنف » . والشعر التحليلي بالنسبة لجونسون سبب ، لأنه لا يسمح بشعور متسق ووحدة النغمة ، وتشردم الصور يقتضى انتباهها شديدا ينتج عنه التباس مُشْتَت وسخرية ، وهى أشياء يبدو أننا نحبها اليوم . لقد اعتقد جونسون أن كولى هو دون شك « أفضل » المبتاعين (١٤٨) ، وأنه يتجاهل بالكلية صفاتهم الفعلية ، وكل هذا يظهر قوة تحاملاته العقلانية ضد أى شيء يبدو له ذا ذوق خاص ، موضحة أكثر منها تأكيداً للحقيقة الكلية . وهناك ذوق من أشد الأذواق خصوصية مما شهدته العالم - وهو الكلاسيكية الجديدة المجردة - وقد ارتفع وضعه ليصبح المقياس الوحيد للفن والشعر .

(١٤٦) المصدر السابق ، ص ٢٠

(١٤٧) المصدر السابق ، المجلد الثانى (أليسون) ، ص ١٢٠

(١٤٨) المصدر السابق ، المجلد الأول (كولى) ، ص ٢٥

وعدم استيعاب جونسون للطابع الميتافيزيقي الاستعارى للشعر ينير ويستثير بموقفه إزاء الشعر الدينى . ففى سياقات عديدة يستهجن جونسون الشعر الدينى . وهو فى مناقشاته لقصيدة « داليديس » لكولى يظهر أنه يعتقد أن الشعر والصورة المجازية باعتبارهما « مبالغة » (للتاريخ المقدس) هما « شئ تافه ، كله عبث : فكل إضافة لما هو كاف من قبل لأغراض الدين لاتبدو بلا جدوى فقط ، بل هى أيضا - بدرجة ما - ذنوبية » (١٤٩) . وجونسون بحديثه عن القصائد المقدسة من تأليف وولر (١٥٠) يشرح مرة أخرى أن « الإخلاص الشعرى لا يستطيع فى الغالب أن يبهج » . وهو يسمح بالدفاع عن عقائد الدين فى القصيدة التعليمية ، وإن جماليات الطبيعة يمكن الثناء عليها فى قصيدة وصفية . إن موضوع الوصف « ليس هو الله ، بل أعمال الله » . ولكن « التقوى التأملية » أو التفاعل بين الله والنفس الإنسانية لا يمكن أن يكون شاعريا . والإنسان مدعو إلى طلب الرحمة من خالقه ، وهو بمناشدته لإظهار القيم المخلصة إنما يصل إلى حالة أعلى مما يستطيع الشعر أن يسبغه فى صياغته . ويمكن تفسير هذا على أنه يعنى أن الصلاة هى حالة أعلى من التأمل الشعرى وأن الواحدة منهما إنما تستبعد الحالة الأخرى : « إن جوهر الشعر هو الابتكار ؛ وهذا الابتكار هو أنه بإنتاج مالا يتوقع إنما يثير الدهشة ويبهج . وموضوعات الإخلاص قليلة ، ولما كانت قليلة ، فإنها معروفة على نحو كلى ؛ ولكن لما كانت قليلة على هذا النحو فلا يمكن عملها على نحو أفضل من ذلك ؛ وهى لا تستطيع أن تتلقى حلية من جودة الشعور ، والقليل جدا من جودة

(١٤٩) المصدر السابق ، ص ٤٩ - ٥٠ .

(١٥٠) ليموندسوار (١٦٠٦ - ١٦٨٧) : شاعر بريطانى يمتاز شعره بالبساطة المصطنعة . (المترجم) .

التعبير « (الحلية » هنا تعنى التزيين ، الزخرفة ؛ و « الشعور » هنا يعنى المحتوى ؛ و « التعبير » هنا يعنى الشكل البلاغى) (١٥١) . « لا يمكن الإعلاء من شأن القدرة الكلية ؛ إن اللاتناهى لا يمكن توسيعه ؛ والكمال لا يمكن تحسينه » (١٥٢) . وعلى وجه الدقة ، فإن الأفكار نفسها تتضمن نقدا قصيدة « الفردوس المفقود » للمتون : « إن خير الخلود وشره وخيمان بالنسبة لأجنحة الفطنة » (١٥٣) ، وتفسر قصيدة « الفردوس المفقود » بالدمج الدائم للروح والمادة ، خاصة فى حكاية الحرب فى الجنة (١٥٤) . والشعر التكريسى عند إسحق واطس (١٥٥) هو أيضا غير مُرضٍ : « إن ندرة موضوعاته تفرض التكرار الدائم ، وقدسية الموضوع تستبعد رخارف تنسيق الألفاظ البلاغى » (١٥٦) . ويبدو من المدهش أن يقال هذا فى ضوء تنسيق الألفاظ البلاغى فى الإنجيل ، الذى وصفه حديثا الأسقف لوت . لكن على الإنسان أن يتبين أن جونسون يخطر هنا فى جدال نقدى قديم ، آزر فيه بوالو الجانب الذى قِيلَ جونسون : إن العجيب

(١٥١) هذا التفسير ضرورى ، نظرا لأن الناقد أن تاه قد أساء فهم هذه الكلمات ، فآخذ « الطيبة » بمعنى « البركة الفائقة للطبيعة » . قارن : « جونسون من المصمراء الميتافيزيقية » ، كيثيان ريلير ، العدد ١١ (١٩٤٩) ص ٢٨٤ .

(١٥٢) المصدر السابق (روار) ص ٢٩١ - ٢٩٢ .

(١٥٣) المصدر السابق (ملتون) ، ص ١٨٢ .

(١٥٤) المصدر السابق ، ص ١٨٥ .

(١٥٥) إسحق واطس (١٦٧٤ - ١٧٤٨) : شاعر إنجليزى اشتهر بتأليفه « أغانى إلهية للأطفال » عام ١٧١٥ . (المترجم) .

(١٥٦) المصدر السابق ، المجلد الثالث (واطس) ، ص ٣١٥ .

المعجز المسيحى مدان . وقد اتخذ جونسون هذا الجانب فى الجدل لأسباب شخصية عميقة : فالدين - عنده - منفصل تماما عن القصص الخيالى ، والهوة بين الله والإنسان كبيرة كبر الموجود فى العقائد الكالفنية . وعلى الرغم من أنه كان من الإنجليكان ؛ إلا أنه كان عاجزا عن المشاركة فى النظرة الأقدم لسلسلة الوجود العام ، والتصاعد التدريجى من الطبيعة إلى الله (١٥٧) ، والنظرة الاستعارية الكلية للكون ، وتوافقاتها وعلاقاتها التى بينها ينسج الشعر وكذلك الدين نسيجهما العنكبوتى .

كما لم يثأر جونسون بالتزعة العمالية الجديدة . وبطبيعة الحال قرأ - بالتأكيد - بعض الأدب الفرنسى والإيطالى . لكن كتاباته النقدية لا تحتوى إلا على أشد الإشارات روتينية إلى المؤلفين الأجانب المحدثين : وذروة المديح الذى يأتى بالصدفة موجه إلى « شخص » مثل بروير أوسرفاتس ، وهذا ذروة ما يذكره . ولقد قال جونسون للسيدة بيوزى (١٥٨) : « إن كورنى بالنسبة لشكسبير مثل سياج شجيرات تم تقليهما بالنسبة لغابة » (١٥٩) . إن « الهجائية العاشرة » لبوالو أدنى من « طابع النساء » لبوب بالرغم من « أنه -على وجه اليقين- ليس

(١٥٧) قارئ صوفى جونسون لكتاب « بحث حر فى الطبيعة وأصل البشر » (١٧٥٧) (أسوا جينز ، فى الأعمال الكاملة ، المجلد ١١ ص ٢٢٦ وما بعدها ، وقد سطر من التسميات الاجتماعية لعزب المحافظين الكونى عند جينز ، وهو يستحق هذه السخرية تماما .

(١٥٨) استرأيتش بيوزى (١٧٤١ - ١٨٢١) : تُعرف لكثير باسم السيدة ثرال . وهى كاتبة وصديقة لكتود جونسون الذى دخلت فى علاقة حميمة معه منذ عام ١٧٧٤ ولادة ٢١ عاما . (المترجم) .

(١٥٩) تنويعات جونسونية ، المجلد الأول ، ص ١٨٧

كاتباً منحطاً . وبالنسبة له ، فإن بوالو ميلو أدنى منه « و » بالنسبة للأدب الأصلي ، فإن لدى الفرنسيين شاعرين تراجيديين طبقت شهرتهما الآفاق هما راسين وكورني وشاعراً كوميدياً هو موليير . ومسرحية « تليماك » لفانلو « مسرحية جميلة جداً » . ولم يستطع فولتير أن يصمد أمام نقده بعد ، ولا أحد يقرأ بوسويه . (١٦٠) ولن يدهشنا أن نرى روسو وقد أثار احتقاره : « اعتقد أنه من أسوأ الرجال ؛ إنه وغد يجب مطاردته خارج المجتمع ... وسرعان ما سأوقع عقوبة بسبب عدم ثباته على رأى ؛ على نحو يتوق إلى مجرم قد انطلق من بايلي (١٦١) القديم في هذه السنوات العديدة . نعم ، إننى أفضّل له أن يعمل في المزارع » (١٦٢) ، ولكن لا يكاد يكون هذا نقلاً أدبياً ، ولا يجب أن ننسى أن جونسون كان ينحس بورول ، الذى قام برحلة إلى سويسرا ليرى روسو . ولا يوجد سوى مجرد سرد أسماء مجردة عند جونسون بالنسبة لدانتى أوترايك أو بوكاشيو . وهو يستهجن « أميتا » (١٦٣) لتاسو بصفة خاصة ، لأنها قصيدة رعوية . وهو ينقد « أورلاندو فور بورو » (١٦٤) بسبب الغابة الساحرة ؛ حيث نتابع فيها « رينالدو بفضول أكثر مما نتابعه برعب » (١٦٥) .

(١٦٠) رحلة مبريس ، ١٤ أكتوبر ١٧٧٢ : بونفل ، المجلد الخامس ، ص ٢١١ .

(١٦١) ناثان بايلي (تولى عام ١٧٤٠) مؤلف القاموس الإنجليزي عام ١٧٢٦ ، وهو سابق على قاموس دكتور جونسون (المترجم)

(١٦٢) بونفل ، المجلد الثاني ، ص ١١ - ١٢ .

(١٦٣) قصيدة رعوية كتبها الشاعر اللامع الإيطالى توريكاتو تاسو (١٥٤٤ - ١٥٩٥) . (المترجم) .

(١٦٤) قصيدة كتبها الشاعر الإيطالى لويجيكي أريوسكو (١٤٧٤ - ١٥٢٢) وكان هذا عام ١٥٢٢ (المترجم) .

(١٦٥) حياة الشعراء ، للمجلد الأول (مريون) ، ص ٢٨٦ .

غير أن جونسون لم يتأثر فحسب باليقظة العامة للحس التاريخي ، بل انخرط في هذا الحس التاريخي بعمق ، وخاصة في الاهتمام المتجدد بالأدب الإنجليزي المبكر ، وبالقديم الأدبي والتاريخ . وهناك - بطبيعة الحال دليل هو « قاموسه » الذي يظهر أنه قد قرأ من الناحية العملية كل كاتب إنجليزي قديم ، رغم أنه قد يصعب في بعض الحالات أن نميز بين القراءة الحقيقية ومجرد طرح هيئة من جانبه أو مجرد تسجيل . وهناك مقدمة « القاموس » الذي هو تاريخ للغة الإنجليزية ، وفيها - ويأتي هذا على نحو عَرَضِي - نجد شيئا يقوله جونسون عن الأدب الإنجليزي في بواكيره . وهو يقتبس عينات من الإنجليزية الأنجلوسكسونية من العصر الوسيط من « قاموس » هيلكس ، ويلاحظ بشك غير معتاد في الحكم أن « جهلنا بالقوانين الخاصة بوزنها ومقادير مقاطعها يحرماننا من تلك اللذة ، التي أعطاهما - دون شك - شعراء القبائل القديمة لمعاصريهم » (١٦٦) .

لقد أراد جونسون أن يصدر أعمال تشوسر ، وطبعته تحتوي على « ملاحظات عن لغته ، والتفسير الذي طرأ عليها من أقدم المصور حتى عصره ، ومن عصره حتى الآن ، مع ملاحظات تشرح العادات ، . . . إلخ ، وإشارات لبوكيس والمؤلفين الآخرين الذين اقتبس منهم مع قدر من التحرر ، الذي قام به في رواية القصص » (١٦٧) ، ومع هذا لم يستطع جونسون أن يقدر تشوسر تقديرا عاليا . وهو يقول عن إعادة دريدن رواية « الراهبة وقصة قسيسها » (١٦٨) إن « القصة » تبدو « من الصعب أن تستحق إعادة بعثها » . وهو يندد بثناء

(١٦٦) القاموس (الطبعة الرابعة ١٧٧٣) الجزء الأول ، يتوقع ! .

(١٦٧) في سيرجون كوكنز : « حياة جونسون » (لندن ، ١٧٨٧) ص ٨٧ .

(١٦٨) إحدى قصص كاتر بيرى لتشيستر التي كتبت عام ١٢٨٧ . وهذه القصص في حوالي ١٧ ألف بيت

(المترجم) .

دريدن على « قصة الفارس » (١٦٩) ، على أنها « موزعة في المبالغة » (١٧٠) .
 ويسخر جونسون من تطرفات التزعة المؤمنة بالعتيق الموزل في القدم : ففي
 العدد ١٧٧ من « رامبلر » يسخر من الإنسان الأثري العتيق ، الذي يعرض بزهو
 « صورة من (أطفال في الغابة) » (١٧١) ، الذي يؤمن بشدة أنها من الطبقة
 الأولى ، وهو يتخذ تشفى تشيس بسبب الحماقة الباردة والخيالية من
 الحياة « (١٧٢) ومسرحيات الأسرار في العصور الوسطى ، وهي « مسرحيات
 درامية وحشية » (١٧٣) . ولكن جونسون - وللدواع لغوية - يقرأ بعض
 الروايات الخيالية ، ويغوص حتى في لبدجيت (١٧٤) . وبطبيعة الحال أعدّ طبعته
 العظيمة لشكسبير ، والتي - بجانب تصديره النقدي لها وتعليقاته على المسرحيات
 المفردة والفقرات المفردة - هي أيضا عمل يتسمى إلى نقد ثمحيص النصوص
 والتوضيح التاريخي . وكتابات جونسون « اقتراحات لطبع الأعمال الدرامية
 لوليم شكسبير » (١٧٥٦) يعرض برنامجا كاملا للغاية ؛ لتفسير الإيحاءات
 واللغة والعلاقة مع مصادرها ؛ وعلى الأقل يحقق جونسون جزئيا هذه الخطة

(١٦٩) إحدى قصص كاتوري تشوسو (المترجم) .

(١٧٠) حياة الشعراء ، الجزء الأول (دريدن) ص ٤٥٥ .

(١٧١) موضوع لغوية شعبية قديمة واردة في مجموعة أمدها بريس وريتسون (المترجم) .

(١٧٢) المصدر السابق ، الجزء الثاني (أديسون) ص ١٤٨ .

(١٧٣) المصدر السابق ، الجزء الأول (ملتون) ص ١٢١ .

(١٧٤) جون لينجيت (حوالي ١٣٧٠ - حوالي ١٤٥١) : شاعر إنجليزي له قصيدة « سلبط الأمراء » . وهي في

حوالي ٣٦ ألف بيت بين ١٤٢٠ و ١٤٢٨ ، وولبت لأول مرة عام ١٤٩٤ (المترجم) .

فى طبعته . وهو يأمل « بمقارنة أعمال شكسبير بأعمال الكتاب الذين عاشوا فى ذلك الوقت بمن سبقوه مباشرة أو تلوهم مباشرة ؛ لكنى يتمكن من تأكيد اقتباساته ، ويفك تعقيداته واستعادة معانى الكلمات التى فقدت الآن فى ظلام القديم » (١٧٥) . ولقد كتب جونسون تصديراً تعليقاً لكتاب السيدة شارلوت لنوكس « شكسبير مشروحا » (١٧٥٣) وهو مجموعة جميلة لمصادر شكسبير ، وقد استخدم جونسون المعلومات فى ملاحظته لطبعته دون أن يضيف - على ما يبدو - أى شىء من عنده (١٧٦) .

ويتوفر لنا تناول جونسون للتاريخ الأدبى لإنجلترا من كتابه « حياة الشعراء » (١٧٧٩ - ١٧٨١) ، وهو - بالطبع أساسا - سيرة حياة ونقد مباشر ، ولكنه يحتوى على خطة ضمنية لتاريخ الشعر الإنجليزى فى القرن السابق عليه واختيار سير الحياة أوصى به بأحة الكتب الذين أمروا به . ، ولهذا اقتصر جونسون - منذ البداية - على التراث الحى للشعر من كولى إلى جراى . وهو نفسه يبدو أنه لم يضمه إلا الشعراء الصغار من أمثال هلاكسور ووطس ويومفرت وبالسدن . ولم يهتد فيه شىء مما أوصى به جورج الثالث بضرورة سنسرية (١٧٧) ، ولقد بدأ جونسون كتابه بتناول « حياة كولى » ؛ فناقش الشعراء الميتافيزيقين ، وعرج إلى التراث الذى هو على وشك أن يتناوله بالتفصيل .

(١٧٥) والى ، ص ٦ .

(١٧٦) قارن كارل يونج : مسؤول جونسون عن شكسبير - جالب واحد ، دراسات جامعة ويسكونسين فى اللغة والأدب (ماديسون ، ويسكونسين) العدد (١٨) عام ١٩٢٢ .

(١٧٧) ويوزل ، الجزء الثانى ، ملاحظة رقم ٤٢ من جنامور ، مذكرات بإشراف : و . روبرتس (أربع مجلدات ، لندن ، ١٨٢٤) الجزء الأول ، ص ١١٧٤ .

وهو يركز- فى كل موضوع آخر- على التوقعات والخطوات إلى تأسيسه . ويبدأ الإصلاح بوولر ودنهام اللذين « ترسّما الخطوة الجديدة للشعراء » (١٧٨)، والمؤسس الفعلى للأسلوب الجديد هو دريدن : « فنحن ندين له بالتحسن وربما باستكمال وزن الشعر عندنا وتهذيب لغتنا ، والكثير من صوابية مشاعرنا » (١٧٩) . وقبل عصر دريدن « لم يكن هناك تنسيق شعري للألفاظ : ولانسق للكلمات إلا وتهذب فى التو من عظمة الاستخدام المحلى والتحرر من خشونة المصطلحات الملائمة للمفنون الجزئية . (١٨٠) ويشير جونسون دائما إما إلى انتكاسات لهذا المعيار المثالى وإما إلى مقاربات له . وأديسون « يحط من شأن قرض الشعراء بدلا من تشذيبه » وهذا تعلمه من دريدن . (١٨١) وبوب - بطبيعة الحال - هو ذروة الكمال .

هذه النظرة لتقدم الشعر الإنجليزى نحو معيار فى مثالى أحمره - بصفة خاصة - بوب - على نحو كافٍ - بشكل غريب عند جونسون ، لكن مع إقرار دائم بوجهة النظر التاريخية ، وتلمّس بعض نسيية المعايير . ولقد أدرك جونسون أن الفطنة « قد طرأت عليها تغييرات وموضات ، واتخذت فى أوقات مختلفة أشكالا متنوعة » (١٨٢) وهو يقرر صراحة أنه « حتى يمكننا الحكم بحق على مؤلف من المؤلفين ، يجب أن ننقل أنفسنا إلى عصره ، ونبحث ماذا كانت

(١٧٨) حياة الشعراء الجزء الأول (منهام) ص ٧٧ .

(١٧٩) المصدر السابق (دريدن) ص ٤٦٩ .

(١٨٠) المصدر السابق . ص ٤٢٠ .

(١٨١) المصدر السابق ، الجزء الثانى (أديسون) ص ١٤٥ .

(١٨٢) المصدر السابق ، الجزء الأول ، (كولى) ص ١٨ .

عليه احتياجات معاصريه، وما إذا كانت وسائله هي في تعزيزها « (١٨٣) ، ولقد قرر جونسون في عمل مبكر له هو « ملاحظات على ماكيب » (١٧٤٥) أنه « لكي يمكننا إصدار تقدير صادق لقدرات كاتب من الكتاب، وإبراز جداراته التي يستحقها ، فإنه من الضروري دائما أن نبحث عبقرية عصره وآراء معاصريه » . وعلى أي حال ، فإنه يستخدم الحجة التاريخية بتوسع ، كتبرير لأشكال القصور والاختفاء في الأدب الأكثر قلما . وهكذا نجد أن « ثرينوديا أوجستاليس » لدريند فيها « عدم انتظام الوزن الذي اعتادت عليه آذان ذلك العصر » (١٨٤) ، وشعر ملتون كان « متناظرا في تناسب مع الحالة العامة للوزن الشعري في عصر ملتون » (١٨٥) ؛ وقصيدة وولر « عن خطر الأمير على ساحل أسبانيا » يمكن أن « تلقى الثناء بحق دون السماح بحالة شعرنا ولغتنا في ذلك الوقت » (١٨٦) .

وحدث مرة خلال دفاع جونسون عن ترجمة بوب لهوميروس أن كان البحث التاريخي سائلا وفاعلا : « إن الزمان والمكان سيفرضان دائما وجودهما . وفي تقدير هذه الترجمة يجب أن ندخل في الاعتبار طبيعة لغتنا وشكل الوزن الشعري عندنا ، وفوق كل شيء التغير الذي أحدثته ألفا سنة في أحوال الحياة وعادات التفكير » ، نظرا لأن بوب « يكتب لعصره ولامته » (١٨٧) . غير أن البحث التاريخي الذي بدأ لجونسون صادقا في حالة تبني عمل من القديم النائي ،

(١٨٣) المصدر السابق . (دريند) ، ص ٤١١ .

(١٨٤) المصدر السابق ، ص ٤٣٨ .

(١٨٥) المصدر السابق (ج . فيليبس) ، ص ٣١٨ .

(١٨٦) المصدر السابق (وولر) ، ص ٢٨٨ .

(١٨٧) المصدر السابق ، الجزء الثالث (بوب) ص ٢٣٨ ، ص ٢٤٠ .

لم يؤثر فى نظرتة المحورية كجهد متواصل نحو تأسيس معيار لا زمانى هو معيار بوب ودریدن . ولقد اعتقد جونسون اعتقادا جازما فى التقدم (بالرغم من كل التشاؤم الشخصى من إمكانية السعادة الإنسانية) . ولقد رفض النظرة التى تذهب إلى أن العالم « كان فى طريق انهياره » ، وأن « النفوس تشارك فى التدهور العام » (١٨٨) . لقد اعتقد أن « كل عصر يتحسن فى الأثافة ، والتهديب الواحد يهد دائما لتهديب آخر » (١٨٩) . غير أن النظام الجديد يبدو أنه قد تأسس بإحكام . فمنذ دریدن والشعر الإنجليزى لم يعد لديه « نزوع إلى الانكاس وإلى وحشيته السابقة » (١٩٠) ؛ هذا الإيمان أو هذا الأمل قد ساعد فى تفسير نقد جونسون اللاذع لمحاولات جراس وكوليتز . لإحياء ما اعتبره تنسيقا للالفاظ وقرضا مهجورا للشعر . وهذا يفسر - فى جانب منه - التشوش فى تعليقاته على قصائد ملتون المبكرة ، التى عرف أنها ليست عالية القيمة فى نظر معاصريه ، بل أصبحت أيضاً نماذج للدرسة ملثونية جديدة لا يستحسنها على أنها أسلوب مهجور . وهو لم ير ، ولم يقدر أن يرى - على نحو جيد - أنه هو نفسه يقف على نهاية تراث عظيم تماماً . وإن الإثارة الخاصة بالجديد لا تبدو له إحياء غريباً محافظاً وناجحاً لمحاذا جزئياً فى الأغلب للأشياء المعتيقة التى عثى عليها الدهر . وعمله النقدي هو بالتأكيد متنوع بدرجة كبيرة ، وهو موحد دون أن يكون رتيباً ، ومغروس بقوة فى التراث ، ولكنه لا يزال أبعد ما يكون عن مجرد نزعة قطعية فى تقبله له . وبينما يتمسك جونسون بشدة بالأهداف الرئيسية لتراث النقد الكلاسيكى الجديد يعيد تفسيرها دائماً بروح يصعب أن نتجنب وصفها ، بأنها روح ليبرالية ، وهو مصطلح يكرهه هو نفسه .

(١٨٨) المصدر السابق ، الجزء الثالث (بوب) ، ص ١٢٧ ، ١٢٨ .

(١٨٩) المصدر السابق ، الجزء الثالث (بوب) ، ص ٢٣٩ .

(١٩٠) المصدر السابق ، الجزء الأول (دریدن) ، ص ٤٢١ .

المصادر والمراجع

.. * ..

I quote the Lives of the Poets from the ed. of G. Birkbeck Hill (3 vols. Oxford, 1905) and the Preface to Shakespeare as well as the notes to Shakespeare from Walter Raleigh's Convenient Johnson on Shakespeare, Oxford, 1908. The other writings are quoted from Works, ed. Arthur Murphy, 12 vols. London, 1823. Some quotations come from the Letters, ed. G.B. Hill (2 vols. Oxford, 1892), from Johnsonian Miscellanies, ed. G.B. Hill (2 vols. Oxford, 1897), and from Boswell's Life (with the Tour to the Hebrides), ed. G.B. Hill and L.F. Powell, 6 vols, Oxford, 1934 - 50.

Most of the literature on Dr. Johnson is biographical and anecdotal. For a study of his criticism the compilation by Joseph E. Brown, The Critical Opinions of Samuel Johnson (Princeton, 1926) is most useful. The fullest analysis is J. H. Hagstrum, Samuel Johnson's Literary Criticism, Minneapolis, 1952. A good general account is in Joseph w. krutch's biography, Samuel Johnson, New York, 1944. Discussions of different aspects of the criticism are also in Percy H. Houston, Dr. Johnson : a Study in Eighteenth Century Humanism, Cambridge, Mass, 1923; Walter B, C, Watkins, Johnson and English Poetry before 1660, Princeton, 1936; and William K. Wimsatt, The Prose Style of Samuel Johnson, New Haven, 1941. The following articles have some use or distinction: Irving Babbitt, "Dr. Johnson and Imagination," Southwest Review, 13 (1927), 25-35, reprinted in On Being Creative (Boston, 1932), pp. 80-96; R. D. Havens, "Johnson's

Distrust of the Imagination," *ELH*, 10 (1943), 243-55; F.R. Leavis, "Johnson as Critic," *Scrutiny*, 12 (1944), 187-204, reprinted in *The Importance of Scrutiny*, ed. E. Bentley (New York, 1948), pp. 57-75; Allen Tate, "Johnson on Keats," *Johnson's Criticism of the Metaphysical Poets*, *ELH*, 17 (1950), 59-70; and "The Theoretical Foundations of Johnson's Criticism," in *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, ed. R.S. Crane (Chicago, 1952), pp. 389-407.

(٦)

النقاد الإنجليز والأسكتلنديون الثانويون

خيم شخص الدكتور جونسون كثيرا على الساحة الإنجليزية في أواخر القرن الثامن عشر . ومع هذا كان من حول جونسون نشاط كبير متواصل ثبت أنه مؤثر تأثيرا بالغاً في إنجلترا والخارج ، وأخيرا أصبح مدمرا لوضع الكلاسيكية الجديدة في كل مكان في العالم الغربي . والأفكار التي كانت مقترحة في إنجلترا واسكتلندا لم تكن بصفة خاصة إنجليزية أو اسكتلندية . إنها يمكن أن تتماثل في فرنسا وإيطاليا ، ولقد كانت تنفذ بالتأكيد على نحو أفضل ، وتطور منهجيا وبطرف أكثر في ألمانيا . زيادة على ذلك ، فإن كيان الأفكار الإنجليزية والاسكتلندية كان - على الأقل في مراحله الأولى - أكثر تماسكا عن أى شيء يمكن مقارنته به في القارة الأوروبية . وإن علم الجمال الذاتي الحديث والتصور التاريخي لتطور الأدب كانا يتشكلان في إنجلترا واسكتلندا أولا مهما تكن الإرهاصات والتوقعات المتناثرة في مكان آخر .

إن الموضة الشائعة الآن هي إنكار وجود مرحلة سابقة للرومانسية ، وتقليل العناصر الثورية عند هؤلاء النقاد ، ويمكن للإنسان أن يعترف بأن التفسيرات الأقدم اشتطت في المشكلات جدا على نحو فج . فالكلاسيكية الجديدة في إنجلترا نادرا ما كانت عقيدة ضيقة صارمة ، وهناك نقاد بعينهم كانوا يسمون المبشرين بالرومانسية قد شغلوا مراكز كلاسيكية جديدة أساسية . وإن الإشادة بهوميروس وشكسبير ومجرد رفض سلطنة أرسطو والوحدات الثلاث في الدراما ليست في ذاتها علامات على الرومانسية ، ولقد كانت في الممارسة منسجمة تماما مع التمسك القوى بالأهداف الكلاسيكية الجديدة . وأول رد فعل ضد الكلاسيكية الجديدة لا يكاد يكون أمرا تم بوعى ، ومن المؤكد أنه لم يكن منتظما ، ومن ثم لم يكن موصوفا على أنه « حركة » . وعلى أى حال لم يسر في اتجاه واحد .

وكان هناك اتجاه طبيعي قوى واضح ، حتى فى شخص كلاسيكى على هذا النحو مثل جونسون . وقد اودهرت المفاهيم المتعلقة بالعاطفة والانفعال بفترة طويلة قبل أن يستطيع المرء أن يتحدث عن أى شىء على أنه رومانسى . ومثل هذه المفاهيم جرى تشجيعها تشجيعا قويا بأفكار انتعشت من البلاغة القديمة بتأكيدا على التأثيرات والذوق المتنامى لما هو ملئ بالشجن وبالإثارة والعاطفة الصرف . وتوقعات مفاهيم الشعر التخيلية والرمزية التى اعتنقها فيما بعد شعراء رومانسيون إنجليز عظام كانت نادرة . ويجب أن يؤكد الإنسان أنه كان هناك انقطاع حقيقى فى التراث النقدى الإنجليزى عندما أحيا كولردج وشيللى الأفكار الأفلاطونية ، أو جلبا مفاهيم المانية مماثلة .

ومهما تكن مبررات الحذر فى الحديث عما قبل الرومانسية ، ومهما يكن تبرير عدم رضاء بعض الباحثين بالنسبة للمعانى المتعددة لمصطلح « الرومانسية » ، فإنه يبدو من المستحيل إنكار أننا مواجهون بمشكلة تحلل الكلاسيكية الجديدة لتحل محلها نظريات جديدة مختلفة . ولا يجب تجاهل المشكلة وطمسها بالإصرار الشديد على الأمور المتبقية الناجية، التى لا يمكن إنكارها والمصالحات والتناقضات الصريحة للمؤلفين الأفراد . وماكان يهم هو تصريحات لافتة قصيرة عديدة فى النصوص ، التى كان اجتلابها العام قد يثير التمسك الشديد بالعرف القديم . ومن مزايا كل عصر نزع العبارات من السياق والتمسك بما هو جديد وخصب ، وتلبية مطالبه من أجل التغيير ^(١) .

وعندما ننظر فى النقد الذى ظهر فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر فى إنجلترا واسكتلندا يمكننا أن نخلص إلى أن الإجماع فى النظرية الأدبية والنقد

(١) هناك مناقشة مستفيضة فى بحثى « مفهوم الرومانسية فى التاريخ الأدبى » فى « الأدب المقارن » ،

الجزء الأول ، (١٩٤٩) ص ١ - ٢٣ ، ص ١٤٧ - ١٧٢ .

التطبيقي لم يكن مؤثرا ؛ فلم يكن هناك ناقد مفرد يمكن مقارنته بدكتور جونسون . ومن بين المحاولات لوضع نظرية عامة للأدب يأتي كتاب « عناصر النقد » (١٧٦٢) للورد كيمز (٢) ، وهذا الكتاب يبدو أنه التركيب المستقل والنسقى الوحيد . فإذا ما قورن بكتاب هيوبلير المعروف على نطاق واسع « محاضرات عن البلاغة والأدب الرفيع » (١٨٧٢) ؛ فإنه يبدو كتابا مدرسيا غير أصيل ، ولكن ما كان ينقص العصر في النظرية الأدبية الدقيقة هو التكوين المتمهل في فرعين من المعرفة مرتبطين ، وقد أثرا بعمق في النقد الأدبي : علم الجمال والتاريخ الأدبي . وسيكون علينا أن نناقش هذين الباحثين من المعرفة ؛ إذا كان علينا أن نفهم التطور اللاحق للنقد .

لا حاجة للدخول في تفاصيل حول التاريخ المبكر لعلم الجمال البريطاني . فإذا تكلمنا بشكل تقريبي قلنا : إن له تراثين ، وقد تمحدا على نحو حسن جدا : تراث تجريبي وآلى يرجع إلى الفيلسوف الإنجليزى هوبز ، وتراث أفلاطوني أو بالأحرى أفلاطوني جديد ، وكان مصدره الرئيسى في القرن الثامن عشر هو شافتسبرى . وكان تأثير الفيلسوف هوبز كثيرا ما يعدله ويخففه تأثير الفيلسوف جون لوك . وكان تأثير شافتسبرى أيضا أبعد ما يكون عن الوضوح ، لأنه كان مفكرا مهلهلا يجمع العناصر من الرواقية والأفلاطونية الجديدة بشكل انتقائي . وسرعان ما تندمج أفكاره الجمالية مع تراث لوك على يد تلميذه الرئيسى فرنسيس هتشسون .

(٢) كيمز (١٦٦٦ - ١٧٨٢) : هو هنرى هوبز ، مشرع وفيلسوف أسكتلندي مؤلف « مقالات من مبادئ الأخلاق

والدين الطبيعي » (١٧٥١) و « مدخل إلى فن التفكير » (١٧٦١) . (المترجم)

والجمال عند شافتمسبرى هو الشكل والتناسب والتناغم الأبدى . ونستطيع أن نتعلم كيف نتصوره على نحو سليم . غير أن هذا الجمال ليس بالضرورة التناسب والشكل الماديين . وتكشف المراحل الأعلى للجمال عن « شكل داخلى » ، تفعيلات داخلية « وحدة ونية وتناغم خفيين كليين ، تصميم أو « فكرة » يجرى إدراكها أحيانا على أنها مستقرة فى عقل الفنان ورؤيته الداخلية ، وأحيانا يجرى تصورهما على أنها انعكاس لنور الله . (٣) وهكذا يتقد شافتمسبرى مجرد الولوع والذوق الفردى الهوائى . وهو يفكر فى فعل التقسيم على أنه حكم قائم على الحدس لشيء موضوعى ، ليكن الجمال أو الفضيلة . وهتشنسون الذى كتب الجزء الأول من البحث الصورى عن علم الجمال بالإنجليزية « بحث فى أصل أفكارنا عن الجميل والفضيلة » (١٧٢٥) رغم أنه يقر بأنه « شرح ودفاع عن مبادئ الراحل إيرل أوف شافتمسبرى » ، يترجم بالفعل أفكاره بمصطلحات مختلفة تماما (٤) . والذوق عنده هو « حس داخلى » ، ورغم أن هذا الحس لا يزال يدرك عالم الأشياء المتميز بالوحدة فى التنوع ، فإن الانتباه إنساق إلى الاستجابة الجمالية . ويتم شرح تباينات الذوق بتدخل للتداعيات الشخصية الفردية الخالصة .

لقد أسقط الفيلسوف ديفيد هيوم ماتبقى من الأنطولوجيا الأفلاطونية . ففى مقالته « عن معيار الذوق » (١٧٥٧) طبق التجريبية المتطرفة على

(٢) يعتقد ألا يكون شافتمسبرى قد قرأ أنطونين بنفسه ، لكنه قرأ أفلاطونى كميردج والإيطاليين لدى النزعة الأفلاطونية من أمثال بلورى وماكسيموس تيريويس ، وهو فيلسوف مضائى تحت حكم الإمبراطور كيرموس ، ومنه استمد القياس محوريا : انظر : « الطبائع » (الطبعة الثالثة ، لندن ، ١٧٢٢) الجزء الثانى من ٢٩٥ . وشافتمسبرى يشير هنا إلى فيلسوف قديم وهو - فى رأى - لم يُعرف إطلاقاً من قبل .

(٤) فى صفحة العنوان .

المشكلة . إنه يؤكد بشجاعة : « كل المشاعر صادقة . ليس الجمال صفة على الإطلاق في الأشياء نفسها ، إنه لا يوجد إلا في العقل الذي يتأمل الأشياء » . ويستنتج الإنسان أن الذوق والآراء الأدبية ذاتية خالصة . غير أن هيوم يرفض هذه النتيجة مباشرة ، وهو يستجيب لوحدة الطبيعة الإنسانية وحكم العصور والمبادئ العامة للتداعي . وهو يستخدم هذه المبادئ لتبرير التعقيدات الخاصة بالكلاسيكية الجديدة بالنسبة لتقاء الجنس الأدبي ووحدة الحدث في التراجيديا ، ولم ير هيوم أنه يميل إلى ذوق جماعة صغيرة في زمان ومكان محددين ، وأنه يوحد بين هذه الجماعة وبين البشرية . وهناك مثل من أمثله توضح هذا التبديل : « إن من يريد أن يؤكد المساواة بين العبقرية والأناقة ، أو بين أو جلبي ^(٥) وملتون ، أو بين بنين ^(٦) وأديسون سيجري الاعتقاد فيه بأنه يدافع عن الغلو على نحو أقل مما لو تمسك بحيوان الخلد ^(٧) . والكثيرون اليوم لا يشعرون بأى غشيان إذا حدث تفضيل لعبقرية بنين على عبقرية أديسون (إن لم يكن الأمر متعلقا بأناقته) ، وإن كان أرجلبي - وهو مترجم في القرن السابع عشر لهوميروس - لم يجد مدافعين محدثين . وبالنسبة لهيوم ، فإن توحيد ذوقه الخاص أو ذوق طبقته بذوق البشرية لا يتأكد إلا على أساس أنه حقيقة واقعة .

(٥) جون آر جلبي (١٦٠٠ - ١٦٧٦) : مترجم وطابع بريطاني - نشر ترجمات لفرجيل ومومبيوس . وله سفر منه درين روب (المترجم) .

(٦) جون بنين (١٦٢٨ - ١٦٨٨) : روائي وكاتب إنجليزي له « الحينة المقدسة » (١٦٦٦) و « الصرب المقدسة » (١٦٨٢) واشتهر برواية « تقم الحجيج » الجزء الأول ١٦٧٨ والثاني ١٦٨٤ (المترجم) .

(٧) مقالات وأبحاث (اختياره) ١٨٠٤ (الجزء الأول ، ص ٢٤٤ - ٢٤٥ .

ولقد ناقش إدموند هيك الذوق ، وأضافه فى عام ١٧٥٨ إلى كتابه « بحث فلسفى فى أصل أفكارنا عن الجليل والجميل » (١٧٥٧) . وقد حل المشكلة بتقسيم الذوق إلى نوعين . لقد أسبغ بيرك الذاتية على الذوق طالما أنه تخيلى وحسى ، ولكنه فى الوقت نفسه يقول : « إن علة الذوق الخطأ هو قصور فى الحكم » ، وإن الذوق متعلق بمسائل المزاج واللياقة والانسجام ، ومن ثم فإن الفهم يشتغل عليه (٨) . إن الذوق بالمعنى الأوسع يتضمن الحكم .

هذا الحل الذى يعيد إدراج العقلانية ، أو على الأقل وظيفة العقل فى مشكلة الاستجابة الجمالية هو أيضاً حل أشد الأبحاث فى العصر مدرسية عن الموضوع ، ألا وهو « مقال عن الذوق » (١٧٥٩) لالكسندر جيرارد . ويحلل جيرارد الذوق إلى عدد من « الإحساسات البسيطة » : الجمدة ، التمامى ، المحاكاة ، الجمال ، التناغم ، الفطنة ، السخرية ، الفضيلة . ولاتساعده هذه القائمة المتنافرة - على أى حال - فى التهرب من المأرق التجريبي . ففى البداية يحاول بشدة أن يفترض معياراً للتأور أو الوحدة بين هذه « الإحساسات » (٩) المختلفة ، لكنه يدرك ساعته أن هذا المعيار لايسمح له بتجاوز الذوق الفردى ، فيضطر للتخلى عن التجريبية النظرية : وعليه مرة أخرى أن يرجع إلى الحكم الذى يتأكد بالتراث وحكم العصور . والذوق مع جيرارد يادخله الفضيلة إنما كف عن أن يكون عالم جمال مميز .

(٨) بحث فلسفى (لندن ، ١٧٩٨) ص ٣٢ ، ص ٣٧ .

(٩) مقال عن الذوق (لندن ، ١٧٥٩) ص ١٠٥ .

ويبدو أن كيمز هو الكاتب الوحيد خلال العصر، الذى يقرر صراحة ماكان
 ضمنياً بالرجوع إلى طبيعة إنسانية كلية . وهو يعرض نظرية فى الذوق مشابهة
 تماما لنظرية هيوم، لكنه يَخْلُص إلى أننا يجب أن نستبعد عدة فئات من الناس
 من مثال الذوق : « إن أولئك الذين يعتمدون من أجل الطعام على العمل
 الجسماني يجب استبعادهم تماما من الذوق ، على الأقل الذوق الذى يفيد فى
 الفنون الجميلة . وهذا الاعتبار يحظر الجانب الأكبر من البشرية ، وبالنسبة
 للجزء المتبقى، فإن الكثيرين بلوقهم الفاسد غير مؤهلين للتصويت . إنّ الحس
 المشترك للبشرية يجب أن يقتصر - حيث - على قلة لاتقع تحت هذه الاستثناءات
 المستبعدة » . وبالرغم من أنه يعترف بأن استبعاد الفئات بهذه الكثرة والتعدد
 يقتصر - فى حدود ضيقة - على أولئك المؤهلين لأن يكونوا قضاة فى الفنون
 الجميلة ، فإنه لا يزال يحتفظ بإيمانه « بوحدة عجيبة فى العواطف والمشاهد لدى
 أجناس مختلفة من الناس » (١٠) . إنه لا يرى أى تناقض فى البحث عن معيار
 كلى لاتقدره إلا قلة قليلة جدا . ومن ثمّ فإنّ بحث الذوق ينتهى إلى مأزق .
 ولكنه - مع ذلك - يطرح على الأقل مشكلة النقد على هذا النحو ، وفى
 الحقيقة هو نقد النقد .

ويفازى مع بحث الذوق فى القرن الثامن عشر بحث أسلحة الشاعر
 وعبريته وتخليه . وهذا يفضى أيضا إلى مأزق كامل ، يُفضى إلى تسطيع
 وطمس الفعل الإبداعي ، على نحو ما حدث للذوق عندما توحّد بالحكم
 الأخلاقي . إن « التخيل » ، كما جرى تصوره فى عصر النهضة هو التخيل
 الإبداعي للشاعر : ويتكرر المصطلح مرة أخرى فى القرن الثامن عشر عند

(١٠) عناصر النقد (أنثوية ، ١٨١٤) الجزء الثانى من ٤٤٦ - ٤٤٧ . من ٤٥٠ .

شافتسبرى وآخرين . وهو يعنى هناك القوة الابتكارية الإبداعية التلقائية لدى الشاعر . وكثيرا ما استخدم كتيبىر لما هو « إعجازى » لدى الشاعر وكتيبىر « للطريقة الجنية للكتابة » تبرير للأفانين القائمة للطبيعة ، ومثال لها : الكائنات الخرافية التى تعيش فى السماء ، وفى قصيدة « اغتصاب القفل » لبوب أو تبرير المجازات والتشخيصات . ويرتبط التخيل أيضا بالعبرية والأصالة . وشافتسبرى - بصفة خاصة - هو الذى أحيا الموضوعات الدالة المتكررة التى ثبت فيما بعد أنها مؤثرة للغاية فى ألمانيا (١١) ، وذلك بتأكيده على العبرية وعلى الشاعر ، على أنه « صانع ثان » ، مجرد برومىثوس ، وهو واقع تحت تأثير الحب ، والذى يماثل ذلك الفنان المهيمن أو الكلى . والطبيعة الكلية تشكل كلاً متناسقا متناميا فى ذاته .

ويتبنى إدوارد يونج فى كتابه « تخمينات عن التأليف الاصيل » (١٧٥٩) الأفكار نفسها ، وإن كان على نحو أشد على « الفردية » و « الأصالة » عند الشاعر العظيم . ويؤكد يونج أن كل الناس يولدون « أصلاء » ، وأنه لا يوجد وجهان ، لا يوجد عقلان متماثلان تماما ، ولا يجب محاكاة القديم . وكلما قلّت محاكاتنا للقدماء المشهورين ارددنا شيئا بهم . والعبرية التى كانت فى وقت من الأوقات لاتعنى أكثر من البراعة أو المواهب الكبيرة أو الالمعيات ، فإنها تفترض عند يونج ظلال المعنى القديم الخاص بالإلهام الدينى والسحر الخارق ، يقول : « وبالنسبة للعالم الخلقى والضمير ، وبالنسبة لما هو عقلى ، العبرية هى ذلك الإله الذى فى داخلنا » . وهو يقول هذا ، وواضح أنه يُلمح إلى

(١١) الطبائع ، الجزء الأول ، ص ٢٠٧ وبالنسبة لألمانيا قارن لويسكار فالز : « رمز برومىثوس بين شافتسبرى وجوته » ، ١٩٨٠ ، الطبعة الثانية . ميونيخ ، ١٩٢٢ .

الشیطان السقراطی : « إن العبقرية تختلف عن الفهم الحسن اختلاف الساحر عن المهندس الممتاز » . وما تفعله العبقرية الأصلية لم يعد - إذن - عملاً صناعياً ، عملاً من أعمال التصميم والجهد . « قد يقال إن العبقرية الأصلية ذات طبيعة نباتية ؛ إنها تظهر بتلقائية من الجذر الحيوى للإبداعية ؛ إنها تنمو ، إنها ليست مصنوعة » (١٢) . والتماثل البيولوجى قد حل محل التماثل مع الفيزياء أو الصناعة . إن العمل الفنى قد أصبح نتيجة فعل لاشعورى أو نتيجة عملية لاشعورية ، أصبح شيئاً مثل التكاثر أو النمو . وتخيل الشاعر يكف عن أن يكون ملكة لجميع تثقيفية ، ويصبح مبدع عالم ثان . والنزعة المتطرفة فى هذه العبارات ، لا يمكن أن تشوشها « تحذيرات » يونج المتنوعة ، (وهناك تحذير واحد منها أقحمه ريتشاردسون) ، أو أقواله المبسطة للغاية ، لكن يونج يظل معزولاً فى إنجلترا عن عصره .

ونستطيع أن نمجد مرة أخرى فى أواخر القرن عند الشاعر ولیم بلیک مثل هذه التأكيدات عن قوة التخيل . لقد أصبح التخيل عنده ذا شأن عال ؛ حتى إنه كفّ عن أن يكون ملكة فنية أو حتى إنسانية . إن التخيل عنده هو « العالم الحقيقى والخالد ؛ حتى إن العالم النباتى هذا ليس سوى ظل باهت له » . « إن الرؤية أو التخيل هو عرض لما يوجد على نحو خالد حقيقى ولا يتغير » . وبعد بلیک العالم الخارجى هو « القذارة تسير على قدمين » ؛ لأنه يريد أن « ينظر من خلال » العين وليس « بالعين » . وهو فى تعليقاته العنيفة على استخفافات ريتولدر بالإلهام والأصالة يقول : « إن الإنسان يحمل كل مساعدته أو ما يقدر

(١٢) تخمينات عن التأليف الأصلية ، إشراف إيدى ك . موراي (مانتشستر ١٩١٨) ص ٧ ، ص ١١ ، ص ١٢ .

عليه إلى العالم معه » ، « إن الذوق والعبقرية لا يمكن تعلّمهما أو إحرازهما ، بل يولدان معنا » ، « والإنسان هو كل التخيل - إن الله يعيش فينا ، ونحن نعيش فيه » . وبليك وهو يستخف « بقصائد » وردزورت يؤكد أن « هناك قوة واحدة تصنع الشاعر ، التخيل ، الرؤية الإلهية » ، والتخيل لا شأن له بالذاكرة ، ولا تعوقه إلا الأشياء الطبيعية . والطبيعة نفسها تخيل ، هي إحساس روحى . وبليك يريد رؤية عامة شاملة « موجهة إلى القوى العقلية ، بينما هي خفية عن الفهم التجسدى » . ولكن سيكون من الخطأ إن نقلنا مفهومه عن التخيل إلى المصطلحات الأدبية أو حتى الجمالية : ويصعب أن يتدفق من تراث التفكير الجمالى ، بل بالأحرى من النظريات الصوفية الخاصة والمعرفة والتفسير . ويقف بليك وحيدا تماما ، ويكاد يكون غير معروف فى عصره . وبعض من مثل هذه التصريحات التى اقتبسناها منه - التى رغم أنها ربما لا تتعارض مع الدقة - هى تصريحات متأخرة : متأخرة تأخر عشرينات القرن التاسع عشر ، وربما تعكس هكذا الجو الرومانسى الجديد . ومن المؤكد أن تصور بليك للتخيل ليس الفكرة العادية فى القرن الثامن عشر ، وليس التصور الرومانسى . إن شاعره هو إنسان راهب بدون كبرياء ، « إنه أديب التخيل » ، وهو يهدم ما يُمليه « المؤلفون فى الأبدية » (١٣) .

وبالأحرى يسير تطور مفهوم التخيل فى القرن الثامن عشر فى اتجاه مضاد ، نحو توحيد التخيل - أولا وببساطة - مع قوة التصور ، كما فى أبحاث أديسون

(١٣) بليك ، الشعر والنثر ، إشراف ج . كيتز (لندن ، ١٩٧٧) ص ٧٠٢ ، ص ٨٢٨ ، ص ٨٤٤ ، ص ٩٨٦ .

ص ١٠٠٤ ، ص ١٠٠٨ ، ص ١٠٠٨ ، ص ١٠٢٢ ، ص ١٠٢٤ ، ص ١٠٣٩ - ١٠٤٠ ، ص ١٠٧٦ « الصوفية فى التخيل » فى عبارة يقيس عن بليك .

« عن مباهج التخيل » ، ثم يتزايد نحو قوة التذاعيات المستثارة ، وخاصة التذاعيات العاطفية ، قوة النفاذ - على نحو تعاطفى - مع مشاعر الآخرين . والدارسون الذين هملوا لكل تعبير فى القرن الثامن عشر عن الاهتمام بالتخيل على أنه رومانسى مخطئون بالقطع . فالتخيل فى القرن الثامن عشر أصبح متصورا على نحو عريض ؛ حتى إنه لا يقدر أن يحدد الإبداع ، أو يتأمل الفن ، أو حتى يميزه عن أى نوع من استدعاء لحدث مؤثر أو منظر تصويرى فعال ، أو حتى قراءة من الملاحع أو من البصيرة الحدسية فى الشخصية من الحركات أو الكلمات . إن التخيل التعاطفى عند علماء الجمال فى القرن الثامن عشر لا يمكن تمييزه عن « تعاطف » هيوم أو آدم سميث ^(١٤) ، والذي أصبح معهم الأداة الوحيدة للأخلاق .

إن التبدل الشديد لمعنى التخيل عند أديسون على أنه التبدل للعيان يبدو أنه تحقق أولا فى كتاب « بحث فلسفى فى أصل أفكارنا عن الجليل والجميل » لادموند بيرك . إن بيرك يعترض على ضرورة أن يتبدل الأمر للعيان فى فنون القول . وهو يقول إن جهدا خاصا مطلوب لكى نتصور الاستعارات . ويرفض بيرك ضمناً - على الأقل - إلحاح القرن الثامن عشر على الوصف ، وهو يلجأ إلى مثل - استغله فيما بعد- لسنج ^(١٥) فى

(١٤) آدم سميث (١٧٧٣ - ١٧٩٠) : عالم الاقتصاد إنجليزى من أساتذة المنطق فى جامعة جلاسجو عام ١٧٥١ ، وأستاذا للفلسفة الأخلاقية عام ١٧٥٢ ، وهو عضو فى المنتدى الأدبى الذى ينسب إليه مكتوب جونسون ، من مؤلفاته : « نظرية فى المشاعر الخفية » (١٧٥٩) و « بحث فى طبيعة ثروة الأمم وعلاها » (١٧٧٦) . (للترجم) .

(١٥) جراهولد القرايم لسنج (١٧٢٩ - ١٧٨١) : ناقد وكاتب درامى المانى بعد أول ناقد فى أوروبا حوز الألقب الألائى من تأثره بالمدرسة الكلاسيكية الفرنسية . ويتضمن هذا الجزء الأول من كتاب روثيه ، ويليك العالى فصلا مخصصا له (للترجم) .

كتابه « اللاكروون » (١٦) عن تأثير هلين اليونانية على المسنين من أهل طروادة، وهو ما يبينه هوميروس بلون أى وصف لجمالها . ويخلص بيرك إلى أن « الشعر والبلاغة لا ينجحان فى الوصف الدقيق ببراعة بمثل مايفعل فن التصوير ؛ فعملهما هو أن يؤثرًا بالتعاطف لا بالمحاكاة ؛ بإظهار تأثير الأشياء على عقل المتحدث أو الآخرين ، لا عن عرض فكرة واضحة عن الأشياء نفسها » (١٧) .

ولجيمز بيتى (١٨) كتاب بعنوان « مقالات عن الشعر والموسيقى » (١٧٧٦) فيه فصل « عن التعاطف » ، وهو يرسم التقابل بين هذه الملكة وما هو كوميدى ، وقد رأى فيه النظرة العقلية للعالم ؛ ومن ثم فهى نظرة غير تخيلية وغير تعاطفية (١٩) . إن الكاتب الكوميدي له نظرة باردة منسلخة عن النظارة . وعلى نحو ما صاغ بلير فإن الكاتب التراجيدي عنده قوة الولوج « بعمق فى الشخصوس التى يرسمها ؛ وأن يصبح للحظة الشخص نفسه الذى يعرضه ، وأن يأخذ على عاتقه كل مشاعره » (٢٠) .

ومع بيتى والاتباع الآخرين لأدم سميث أصبح التعاطف إيجابيا ، وأصبح بطبيعة الحال مصدر قوة خلقية . إن التعاطف بشخص الشاعر العظيم وخبير

(١٦) هو مقال فى النقد الأدبى والفنى الله لسنج عام ١٧٦٦ . وفيه درس الاختلافات بين فن الشعر والفنون التشكيلية (المترجم) .

(١٧) بحث فلسفى ، ص ٢٢٠ - ٢٢١ ، ص ٢٢٢

(١٨) جيمز بيتى (١٧٥٢ - ١٨٠٢) : شاعر أسكتلندى . له « قصائد أوترجمات أمسية » (١٧٦٠) و « مقال من طبيعة عدم ثبات الحقيقة عند هيوم » (١٧٧٠) . وله قصيدة « مضيقول » (١٧٧١ - ١٧٧٤) وهى وصف لتقديم العبقرية ، ألهمت الكثيرين من الرومانسيين . (المترجم) .

(١٩) مقالات من الشعر والموسيقى (الطبعة الثالثة ، لندن ، ١٧٧٩) ص ١٨١ - ١٩١ .

(٢٠) بلير : محاضرات عن البلاغة والأدب الرفيع (لندن ، ١٨٢٠) الجزء الثالث ، ص ٢٠٨ (المحاضرة ٤٦) .

الفنون معاً . ومهما يكن الأمر فإن التعاطف مع صاحب التداعى الصارم يستطيع - على الأقل نظرياً - أن يصبح سلبياً ، وهذا مجرد نتيجة من « سلسلة العواطف » . ويقول أرشبالد أليسون (٢١) فى « مقالات عن طبيعة الذوق ومبادئه » (١٧٩٠) . إنه فى « هذه الحالة العاجزة بالاستغراق فى التفكير الحالم ، عندما تسيرنا تصوراتنا لا أن نسيرها نستشعر أعماق مشاعر الجمال أو الجلال ، حتى إن قلوبنا تتفتح بالمشاعر التى تعجز اللغة عن التعبير عنها ، وأنه فى عمق الصمت والدهشة نستسلم للسحر الذى يفتتنا وهذا ، هو أعظم علامة إطراره لاستحساننا » (٢٢) . ويقتبس أليسون من « أحلام يقظة » لروسو . ومع هذا فإنه يستخدم مبدأ التداعى - بشكله الحتمى - للدفاع عن وحدة التأثير والنغم كمطلب للفن . وهو حتى يعترض على الكوميديا التراجيدية على أساس عدم انتظامها ، ويقدّر كورنى بسبب « الطابع الموحد لوقاره » (٢٣) . لقد استخلص بينى النتيجة العكسية من مبدأ التعاطف ، فقد قال إن تراجيديات شكسبير ماكان يمكن أن تلقى تأييداً ؛ إذا لم تكن قد خفف منها الفواصل الكوميديية مثل منظر الحمال فى مسرحية « ماكبث » والحفارين فى مسرحية « هاملت » (٢٤) . ونتائج هذه النظرة للتخيل على أنه تعاطف لم يجر رسمها إلا فى أوائل القرن التاسع عشر على أيدي جفرى (٢٥) وهارلت وكيثس .

(٢١) أرشبالد أليسون (١٧٥٧ - ١٨٣٩) رجل دين اسكتلندى (المترجم) .

(٢٢) مقالات عن طبيعة ومبادئ الذوق (لندن . ١٧٩٠) ، ص ٤٢ .

(٢٣) المصدر السابق ، ص ١١٧ - ١١٩ ، ص ١٠٩ .

(٢٤) مقالات عن الشعر والموسيقى . ص ١٨٩ - ١٩٠ .

(٢٥) فرانسيس جفرى (١٧٧٢ - ١٨٥٠) : ن. ا. د. ومشرع اسكتلندى أحد مؤسسى مجلة إدنبرة عام ١٨٠٢ ورئيس

تحريرها من ١٨٠٢ إلى ١٨٢٩ وقد هاجم الرومانسيين . (المترجم) .

وعملية تحليل المفاهيم القديمة نفسها تحدث في مشكلة محورية أخرى من مشكلات علم الجمال ، ألا وهي المتعلقة بموضوع المحاكاة ومنهجها . ففى خلال أواخر القرن الثامن عشر فى إنجلترا ، فإنّ النظرة التقليدية لم يصفها بأفضل صياغة ناقد ، بل صاغها الفنان المصور جوشوا رينولدز^(٢٦) فى « خطبة أمام الأكاديمية الملكية » (١٧٦٩ - ١٧٩٠) . والخطبة الثالثة (١٧٧٠) - بصفة خاصة - ترد فيها عبارة عامة تنطبق أيضا على النظرية الأدبية . إن مجرد النسخ البسيط للطبيعة مرفوض لصالح عرض الجمال المثالى والحالة الكاملة للطبيعة التى تتفوق على كل الأشكال المقررة والعادات المحلية والجزئيات وتفصيل كل نوع . لا شأن للمحاكاة بأى شيء فائق للطبيعة ، (كما فى النظرية الأفلاطونية التى يأخذ بها شافيتسبرى) ولا بأى رؤية باطنية ، كما أنها لا تتطلب عبقرية أو إلهاما غير عقلى . هذا الكمال العظيم ، وهذا الجمال العظيم لا يجب أن نبحث عنهما فى السماء ، بل فى الأرض ، إنهما هنا وعن كل جانب فينا . إن الفنان لا يصور الفردى ، بل يعرض الطبقة ، يعرض « الفكرة العامة والشكل المحورى » ، يعرض الأنواع^(٢٧) . وكان رينولدز يعتقد أن هذه الفكرة العامة هى شيء متوسط ، وسيلة نصل إليها بالملاحظة التجريبية . وبصفة عامة يردد رأى أرسطو الذى طبق على الفنون الجميلة على الأقل منذ عصر شيشرون ، وهو الرأى الذى يذهب إلى أن موضوع المحاكاة قائم فى الطبيعة العامة للإنسان ،

(٢٦) جوشوا رينولدز (١٧٣٢ - ١٧٩٢) : فنان مصور إنجليزى اقترح تكوين مقتدى أدبى انضم إليه بكتند جنسن . وهو أول رئيس للأكاديمية الملكية ١٧٦٨ ، وقد ألقى سنويا خطبا عن الفن (١٧٦٩ - ١٧٩٠) وهو مصدر الملك (١٧٨٤) . (المترجم) .

(٢٧) الأعمال ، إشراف أندرو مالونى (الطبعة الرابعة ، لندن ، ١٨٠٩) المجلد الأول ، ص ٥٧ ، ص ٦٢ .

فيما هو خاصة للنوع ، للإنسانية على هذا النحو . ومع هذا فهو أحيانا يميل - وإن كان يحذر - إلى النظرة الأفلاطونية الجديدة التي تفترض « صورة للجمال الكامل » في عقل الفنان . والصبغة المثالية عند رينولدز قد تعنى حتى الانغماس البسيط والهرب في عالم الحلم : « إن موضوع كل الفنون ومصدرها هما تعويض النقص الطبيعي للأشياء ، وفي الغالب تمجيد العقل بتحقيق وتجسيد عالم لا يوجد على الإطلاق إلا في الخيال » (٢٨). ويشك الإنسان في أن رينولدز ليس واضحا تماما بشأن هذه الفروق : إن الفضفضة الشديدة لعبارة تسمح له بالثناء على ميكل أنجلو وكورادجو (٢٩) . وهو يوصي بـ « الأسلوب الفخم » ، أى التصوير الفنى التاريخي الذي يساويه بالتصوير الفنى الشعرى ، وفن تصوير الشخصيات الذي يجب - على أى حال - أن يجرى تعميمه للهرب من خط مجرد النزعة الطبيعية (٣٠) . إن « المحاكاة » و « الفكرة » - كما كانتا في التاريخ - تفيضان في تبرير الأنواع المختلفة تماما للفن .

ومع هذا ظل الإيمان بنظرية المحاكاة قويا للغاية . زيادة على ذلك تعززت بالانتصار المعاصر للتجريبية الفلسفية بتأكيدها على التجربة الحسية . وتتضمن نظرية المحاكاة التوصيات العديدة بالجزئية والخيرية والعينية التي ظهرت خلال القرن ، وتترابط هذه الأمور بمفهوم التخيل كتصوير والاهتمام السائد بالوصف

(٢٨) المصدر السابق ، الجزء الثالث ، ص ٩٧ (ملاحظة عن ترجمة و. ماسون لدى فرسنوى) : الجزء الثاني ، ص ٢٢٧ (انظر رقم ٨٢) : بالجزء الثاني ، ص ١٤٢ (الفطية الثالثة عشرة) .

(٢٩) لولاجرى كورادجو (١٤٩٤ - ١٥٢٤) : فنان مصور إيطالي من أعلام « العائلة المقدسة » و « المادونا » و « القيلة المقدسة » . (المترجم) .

(٣٠) الأسال ، إشراف مالوني ، الجزء الأول ، ص ٨٠ ، ص ٨٦ ، ص ٩٠ .

والشعر التصويرى . ويعد كوتلين السلطة الكلاسيكية الداعية للزعة الجزئية ، وقد أعقبتة جماعة شاملة من النقاد فى منتصف القرن . ويريد جوريف وورتن « الصور الواضحة والكاملة التى تراعى الظروف » ، ويعترض بشدة على الدوق المتنامى الداعى إلى التعميمات والمماثلة لاسلوب جونسون (٣١) . ويريد كيمز أن « يتجنب بقدر الإمكان المصطلحات التجريدية والعامية » ، ويدرك أن « الصور التى هى حياة الشعر لا يمكن الثناء عليها بأى كمال بإدراج الموضوعات الجزئية » (٣٢) . ويخصص كمبل فى كتابه « فلسفة البلاغة » (١٧٧٦) مساحة كبيرة « للخصوصية » ، وهو لا ينصح بإضفاء الطابع الجزئى فقط ، بل ينصح بإضفاء الطابع الجزئى للموضوع المائل أمام العقل (٣٣) . ونحن لا ندين فعسب لهذا التيار بالوصف الدقيق للشعر المميز للعصر ، بل ندين له أيضا بالأبحاث المتعددة المخصصة « للتصوير المرئى » .

وخير كتابين فى هذا الموضوع هما كتابان لوليم جليين (٣٤) وسير أفدال برايس (٣٥) وإن كانا لا يحتويا على ما يمكن أن يقال هن

(٣١) مقال من العبقريه وكتايبات بوب (المجلد الثانى ، الطبعة الخامسة ، لندن ، ١٨٠٦) الجزء الثانى من ١٦٠ ، من ١٦٨ .

(٣٢) عناصر النقد ، المجلد الأول ، من ٢١٥ - ٢١٦ .

(٣٣) جورج كمبل : فلسفة البلاغة (الطبعة الثانية ، لندن ، ١٨٠٦) الجزء الثانى ، من ١٢٧ ، من ١٤٠ ، من ١٤٤ .

(٣٤) ولیم جلیین (١٧٢٤ - ١٨٠٤) : كتيب وحالة إنجليزى يمد عمدة فى دراسة « فن التصوير المرئى » له مجموعة : جمال فن التصوير المرئى : خطة فى فن التصوير المرئى ؛ عن تطبيق المنظر الطبيعى (١٧٩٢) . (المترجم) .

(٣٥) أفدال برايس (١٧٤٧ - ١٨٢٩) : مصمم مناظر طبيعية إنجليزى ، وهو من دعاة فن التصوير المرئى فى رسم المناظر . له « مقال من التصوير المرئى » (١٧٩٤) . (المترجم) .

الأدب (٣٦) . ووليم بليك فى تصويره ينأى عن هذا التيار الداعى لإضفاء الطابع الجزئى ، وقد أعرب عن معارضته للتعميم الكلاسيكى عندما علّق على « خطب » رينولدز : « التعميم يعنى أن تكون أبله . والتجزئى الفردى هو الميزة الوحيدة الجديرة بالتقدير » (٣٧) . غير أن هاتين النظريتين المتنافستين اللتين توصى إحدهما بالعام وتوصى الثانية بالجزئى قد قوّضتهما فى القرن الثامن عشر المفهوم العاطفى الانفعالى للفن ، الذى يقلل موضوع المحاكاة بالكامل لصالح تأثير ذلك الموضوع على العقل . ولم يكن هذا نظرية عن التعبير الانفعالى عن الذاتية الرومانسية، بل كان بالأحرى نتيجة التحول إلى الشجن والبلاغة ونتيجة المنطق الذى كفّ عن أن يكون قادرا على الاهتمام بالتجريد . ويرك فى كتابه « الجليل والجميل » (١٧٥٧) يُبعد عن الشعر العرّض والمحاكاة . وهو لم يستطع أن يفهم أن الكلمات هى رموز ، ويجب أن يستنتج أن تأثيرها مجرد تأثير تعاطفى ، ورثب على هذا التأكيد على الغامض أو المبهم أو مايسميه « الجليل » . والجليل الذى كان أصلا اسما بلاغيا للأسلوب الفخم ، أصبح مع بيرك وكثيرين من المعاصرين مرادفا لما هو حالك ومرعب ، مرادفا لمخاوف الإنسان المخارقة ، وليس أى موضوع جمالى محدد خاص بالأساوب . إن العالم الكلى للأشياء يُستبعد ويؤدّ إلى مجال مُقدّن « للجمال » . والجمال عند بيرك اجتماعى ، جنسى ، واهن ، بديع ، ناعم ،

(٣٦) ولیم جلیک : « لاحظات نسبية اسماء عن جمال التصوير المرئى » (١٧٧٢) ومؤلفات عديدة أخرى سير أندال برايس : عن فن التصوير المرئى (١٧٩٤) ومن الحركة كلها قارئ كويستوفر هوبس : فن التصوير المرئى ، لندن ، ١٩٢٧ .

(٣٧) الشعر والنثر ، ص ١٠٧ .

ضعيف ، بالاختصار هو غطى يدل على فن الزخرفة المبرقشة (الروكوكو) . بل يحاول أن يعطى تفسيراً فسيولوجياً للتقابل بين الجليل والجميل . فالجمال ينتمي « باسترخاء تعلقات النسق الكلي » . والجليل باعتباره خوفاً ربما يزيد من التوتر (٣٨) . وهو يخلص على نحو منطقي إلى أن الشعر الذي يؤثر في العواطف « لا يمكن بالخاصية الدقيقة أن يسمى فن المحاكاة » (٣٩) . وتقوض نظرية المحاكاة أيضاً من جوانب أخرى : فعدد كبير من الكتاب يستعملون الشعر من فنون المحاكاة (٤٠) . والسيروليم جونز (٤١) في « مقال عن الفنون التي تسمى محاكاة بصفة عامة » (١٧٧٢) يعلن بشجاعة أن الموسيقى والشعر كليهما لا يمتنان إلى فنون المحاكاة (٤٢) .

ويمكن للمرء أن يلاحظ على نحو حسن التيارات المختلفة للتأمل الجمالي، وهي تطبق على الأدب في كتاب « عناصر النقد » من تأليف كيمز . ويضع كيمز أساساً متطوراً في علم النفس الترابطي قبل أن يطبق ملاحظاته على العواطف والانفعالات في الأدب . وهو يشعر أنه مستدع ، رائد : « لم تجر

(٣٨) البحث الفلسفي ، ص ٢٤٨ ، ص ٢٨٧ - ٢٨٨ .

(٣٩) المصدر السابق ، ص ٣٣٣ .

(٤٠) مقال على هذا جيمز هاريس في : ثلاثة أبحاث (١٧٤٤) . تشارلز ليمسون في : مقال عن التعبير الموسيقي

(١٧٥٢) وجيمز بيتي في : مقالات عن الشعر والموسيقى (١٧٧٨) . انطردوليك : بزرغ التاريخ الأدبي الإنجليزي ، ص ٥١ - ٥٢ .

(٤١) ولهم جونز (١٧٤٦ - ١٧٩٤) : معتقدتي ومشرح وقاض إنجليزي له « الشعر الفارسي » (١٧٧٢) ، .

أبحاث أسبوعية ، (١٧٨٦) . ويضاف هذا له كتاب عن « الملاحظات العربية » (١٧٨٢) . (المترجم) .

(٤٢) في « قصائد تاليف أساساً من ترجمات من اللغات الآسيوية » (لندن ، ١٧٧٢) ، ص ٢١٧ .

إطلاقاً محاولة رد علم النقد لآى شكل منظم (٤٣) ، وهو - إلى حد ما - يُحسّن مطلبه المتطوّف بالتفسيرات السيكلوجية المركّبة للرمزية الصورية والأوران والصور الجارية والتصنيف التفعيلي لصور التركيب وتحليل لمبادئ التأليف والوحدات ، ويستخدم كيمز مصطلح الفيلسوف هوز : « الأفكار فى تسلسل » بدلاً من الترابط أو التداعى ، لكنه يعمل بخطة قائمة على التماثل والانسجام والتعليل ، لكى يصل إلى البساطة والتقابل ، والتنوع والحركة والفخامة والأفكار الجمالية الأخرى . والشعر هو دائماً نواصل العاطفة متحققة بما يسميه « الحضور المثالى » ، الوم (٤٤) . وأمثلة كيمز عن تأثيرات الصوت والوزن ومحاولاته لوضع تصنيف جديد للترددات مدرسية وعقيمة خالصة . وذوقه ذوق تقليدى جداً ، وهو يتنقص من قدر ما هو فطن وما هو متناقض ظاهرياً . ولديه ابتسارات قوية فى صالح التجربة الحقيقية التى تفضى به دائماً إلى أشكال الخلط الفج بين الفن والحياة . وهكذا يعلن أن رجلاً مثل يورك فى مسرحية شكسبير « هنرى السادس » وهو ضائع ويائس بعد خسارة معركة ، ليس مفروضاً عليه أن يُفخّم قوله ووهمه بالتشبيهات ، وإن الغلو ليس مفيداً له حتى يبدى أسفه ، وأنه « فى التعبير عن أى انفعال شديد من شأنه أن يشكك فى العقل ، إن المجاز غير ملائم » (٤٥) . ومقاييس كيمز هى دائماً مقاييس الحيوية للجسنة والتأثير العاطفى . وهذان الشيطان يتعاونان تعاوناً وثيقاً لدرجة تصل إلى أن يكونا متطابقين عنده . وعندما نُشر كتابه كان فى السادسة والستين ، وظل

(٤٣) كيمز : عناصر النقد ، الجزء الأول ، ص ٣٩٩ .

(٤٤) المصدر السابق : ص ٨١ وما بعدها .

(٤٥) المصدر السابق ، الجزء الثانى ، ص ١٨٤ - ١٨٥ ، ص ٢٢٣ ، ص ٣٦١ .

محافظا فى دفاعه عن القناعات الكلاسيكية الجديدة الرئيسية . وحقا يعترف بأن الاجناس الأدبية لا يمكن تحملها فى صرامتها : « إن التأليفات الأدبية تتداخل وهى فى خطوطها الدقيقة يمكن التمييز بينها بسهولة ؛ ولكن هناك شك فى هذه الكثرة من التنوع ؛ وهذه الاشكال المختلفة العديدة لانستطيع فيها على الإطلاق ؛ حتى أن نقول أين ينتهى النوع ؟ وأين يبدأ النوع الآخر ؟ » (٤٦) ، لكنه لم يستخلص النتائج المشروعة من تلك الملاحظة التجريبية . لقد أشار إلى الطريق المفضى إلى نظرية فى الشعر باعتباره تواصلا للعاطفة بكل الصعاب المتضمنة فيه : فى التمييز بين الفن والحياة أو بين الشعر والخطابة ، وفى تحديد الاجناس الأدبية وتصنيف الأعمال الفنية .

ويلو أن معظم نقاد ذلك العصر لم يدركوا مشكلة الاجناس على الإطلاق ، بل قبلوا بكل بساطة التصورات الموروثة عن بنائها الهرمى ونقاشها المثالى . وفى كتاب « محاضرات عن البلاغة والأدب الرفيع » ليهو بلير (٤٧) توجد سلسلة من الفصول عن الاجناس الأدبية الرئيسية ، ولكن لا توجد أى مناقشة تمهيدية للأنواع بصفة عامة أو مبادئ التصنيف الأدبى . كما أن الأنواع التى اختارها لا تحتوى على تناسق منهجى أو أى تناسق آخر . أولا يوجد فصل عند بلير عن الشعر الرعوى والغنائى ، ثم فصل عن الشعر التعليمى والوصفى ، ثم يتبعه فصل عن « شعر العبرانيين » ، الذى يصعب أن يكون جنساً أدبياً ، ثم يتناول بعد ذلك أعلى نوعين من الكتابة الشعرية : الملحمى والدرامى ، بينما الرواية التى يتناولها بتعاطف غير معتاد لا تظهر بين الاجناس الشعرية ،

(٤٦) المصدر السابق ، ص ٢٢٩ فى الملاحظة .

(٤٧) هيو بلير (١٧١٨ - ١٨٠٠) : رجل دين اسكتلدى وهو أستاذ البلاغة بجامعة أدنبرة . وكتابه « محاضرات عن البلاغة والأدب الرفيع » صدر عام ١٧٨٢ (المترجم) .

بل باعتبارها « تاريخاً خياليا » فى التصنيف نفسه مع الكتابات التاريخية والمحاورات والرسائل (٤٨) . ولا يوجد أى نسق أو أى دفاع عن الأنواع ، ولا حتى أى إدراك بالمشكلة .

لقد تحرك الكيان الجوهري للنقد فى القرن الثامن عشر فى الأخذود المحفور بروعة للأنواع الأدبية ومشكلاتها التقليدية الخاصة . وكان معظم الانتباه لا يزال مركزا على الأجناس الأدبية الأعلى ، رغم أن لمحات العصر لم تكن فى التراجيديا أو الملحمة . لقد ظلت نظرية التراجيديا هى نظرية النسق الأرسطى على نحو ما عدلها الفرنسيون ، وإن كانت قد بدأت تطرأ تغييرات هامة فى القرن الثامن عشر . والقواعد التى سبق أن هوجمت ، حتى فى القرن السابع عشر جرى تصارع معها بفاعلية أكبر وبنجاح أشد فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر . وتأثير شكسبير الذى تمت شهرته بالرغم من القواعد بالوثبات ، كانت هناك مجادلات إما تبريرا لانتهاك شكسبير القواعد على أساس من الجهل وإما الإقرار بأنه رغم نجاحه كان يمكن أن يكون على نحو أفضل لو كان قد راعى القواعد . أو يقال إن ما هو حسن فى شكسبير يسير وفق القواعد لوجرى تفسيرها حقا . والفرقة بين القواعد الخالدة والقواعد المؤقتة رسمها دويدين . وكثيرا ما ازداد القول إن شكسبير لم ينتهك إلا القواعد التى كانت مجرد موضحة فى القرن الثامن عشر . وفيما بعد ظهر رأى يذهب إلى أن شكسبير أنشأ نوع الفن الخاص به . فعلى سبيل المثال قال توماس برسى (٤٩) : إن المسرحيات

(٤٨) يلير ، محاضرات . عن الرواية ، الجزء الثالث ص ٧٠ وما بعدها ؛ هن الشعر العربي ، الجزء الثالث ، ص ١٦٥ وما بعدها .

(٤٩) توماس برسى (١٧٢٩ - ١٨١١) : شاعر إنجليزى أشرف على إصداره « ذخائر الشعر الإنجليزى القديم » (١٧٦٥) . (المترجم) .

التاريخية ليست تراجيدية ، وليست كوميدية ، بل هي - بكل بساطة - تمثيلات (٥٠) . وأخيرا جاء تمجيد شكسبير باعتباره العبقرية الوحشية ، وأنه على حق بفضل عبقريته : « مهما يكن ما يكتبه شكسبير فهو حق » ، يبدو أنه شعار العبادة الشكسبيرية . ولانحتاج إلى ظلال هذه الآراء للتصوير إلا في تاريخ النقد الشكسبيرى .

لقد سار ذم الوحدات الثلاث مع تحول من الاهتمام بالحبكة والنظم إلى الاهتمام بالشخصية المرسومة ، وإلى معرفة شكسبير بالطبيعة الإنسانية وتصويرها . وخلال القرن الثامن عشر ، ويكاد يكون إنطلاقا من بدايته ، كان هناك كيان كبير من النقد مخصصا لمناقشة شخوص شكسبير الدرامية ، وغالبا فى استقلال تام عن المسرحيات نفسها . فمقالات جوريف وورتن فى مجلة « أدفشر » (١٧٥٣ - ١٧٥٤) عن مسرحيتى « العاصفة » و « الملك لير » ، التى تبرز السمات الشخصية للأبطال آريل وكالليان ، وتعطى تعليقا متدفقا عن تقدم مشاعر الملك لير هى أمثلة طيبة عن نوع النقد الذى شعر به وورتن نفسه لكى يكون جديدا : الأوهو - إن جاز لى أن أستخدم مصطلحا كان غير معروف لوورتن - « السيكولوجى » (٥١) . ومقالات هنرى ماكنزى (٥٢) عن

(٥٠) مقال من أصل المسرح الإنجليزى « فى ذخائر الشعر الإنجليزى القديم » (لندن ، ١٧٦٥) الجزء الأول ، ص ١١٨ ومابعدها .

(٥١) مجلة أدفشر ، الأعداد ٩٣ ، ٩٧ ، ١١٣ ، ١٢٢ ، ١١٦ : « النقد العالم عن كل الموضوعات عظيم الجنوى وغيره » ، مجلة أدفشر (لندن ، ١٧٩٤) المجلد الثالث : ص ٢٢٠ .

(٥٢) روائى إنجليزى (١٧٤٥ - ١٨٣١) له رجل الشعر ، (١٧٧١) . (المترجم) .

هاملت في « المرأة » (١٧٨٠) سبقت التفسير المتعاطف عند جوته عن ضعف هاملت : وهناك كتب أخرى مثل التي كتبها وليم ريتشاردسون تستخدم شكسبير بشكل كبير كنص لأبحاث عن الأخلاق (٥٣) .

ومعظم المقالات الواعية بشكل ذاتي والأصيلة في القرن الثامن عشر عن شكسبير هي مآكبه موريس مورجان : « مقال عن الطابع الدرامي لجون فالستاف » (١٧٨٧) . ويستهدف هذا البحث أن يفند الرخصة المعتادة التي أُلصقت بفالستاف على أنه جبان ودميم . ويدافع مورجان عن منهج « التطلع إلى وجهة النظر ، لاحرفية ما يتم النطق به والتعويل أخيراً على مركّب الكل وحده » والتمييز بين الشخصية الحقيقية والشخصية الظاهرية . ويبدو أنه كان أول مَنْ تكلم عن النزعة الدوارة المحددة والتكامل في أشكال شكسبير مما يعطيها استقلالاً ، وكان أول من قال: إن شكسبير - في « تكشف » شخصه من الداخل - يجب أن يكون هو نفسه قد شعر بكل موقف مختلف . إنَّ فن شكسبير شيء خفيّ ، « خاصة مستشعرة ، وحقيقة محسوسة من علل خفية » . ووظيفة النقد هي « الدخول في النفس الداخلية للتوليفات » { عند شكسبير } . إن الشخصيات كليات ، كيانات كلية . والشاعر يعطي كل جزء خاص نكهة الكل ، ويعطي من الكل لكل جزء خاص « (٥٤) .

(٥٣) وإيم ريتشاردسون : مقالات عن شخص شكسبير الدرامية : ريتشارد الثالث والملك لير وتيمون الأثيني ، الطبعة الثانية ، لندن ١٧٨ : مقالات عن شخص شكسبير الدرامية : سبرجون فالستاف ومحاكاته للشخص السائبة ، لندن ، ١٧٨٩

(٥٤) مقال عن الطابع الدرامي لجون فالستاف (لندن ، ١٧٧٧) ص ١٤ ، ص ٢٨ - ٢٩ ، ص ٨٠ من الملاحظات ، ص ٦١ ، ص ١٢ من الملاحظات ، ص ٦٤ ، ص ٧١ ، ١٤٧ .

ولدى مورجان شعور غامض بالنسبة للفن الشكسيري، وبالنسبة للوحدة، وبالنسبة لكلية شخصه، وبالنسبة لمبدأ محوري يجرى تصوره في إطار بيولوجي في الأغلب، لكنه - في جداله - يخاطر دائما بخلط الخيال بالواقع، وتناول شخصيته الدرامية على أنها شخص تاريخي وعرض أطروحة عن نقص الجبن عند فالستاف، بينما يؤمن به نصف إيمان. وهو يرد أيضا الأفكار السائلة عن التخيل التعاطفي، والرأي القائل إن الشعر يبرره تأثيره، وأنه - كما يقول يونج - تأثير « سحري ». وبالرغم من أنه يبدو من الصعوبة أن يبرهن مورجان على التأثير المباشر فإنه توقع مناهج لامب^(٥٥) وكولدرج وهالزت. وقد جمع أ. س. برادلي^(٥٦) المصدر البعيد لتهج مورجان عندما كتب عن مقالته إنه « لا يوجد في العالم نقد أفضل من نقله »^(٥٧).

وتكاد تكون التصورات الجديدة عن تأثيرات للتراجيديا مهمة أهمية ماحدث في القرن الثامن عشر من انهيار للوحدات الثلاث، والالتفات إلى تحليل الشخصية. ويبدو أن الصورة الأرسطية « للتطهير » لم يفهمها إلا أخصائيون. وما كان يهم العصر هو مسألة لماذا نستمذ اللذة من التراجيديا، والفرح من الآسى. لقد جرى الحديث عن التطهير من الشفقة والخوف، ولكن لم يكن تفسيره يقصد به التطهير إطلاقا، ولا الإشارة إلى كل من الشفقة (و) الخوف. وتزايد اعتبار التراجيديا - بكل بساطة - وسيلة لاستثارة الشفقة. وقد ذكر

(٥٥) تشارلز لامب (١٧٧٥ - ١٨٢٤) : شاعر ونافذ إنجليزي . كتب مع أخيه ماري كتاب « قصص شكسبير » . (المترجم) .

(٥٦) اندرو سيسل برادلي (١٨٥١ - ١٩٣٥) : ناقد أدبي إنجليزي أسكن بجامعة ليفربول وجامعة جلاسجو وجامعة أكسفورد ، واشتهر بكتابه « التراجيديا للشكسبيرية » (١٩٠٤) . (المترجم) .

(٥٧) انظر : ر. و. بابكوك : نشوء عبادة شكسبير ، تشابل هيل ، ١٩٣١ ؛ أ. س. برادلي في « سكوتش ريسرچز » ، العدد الأول (١٩٠٤) من ٢٩١ .

بلير صراحة أنه « إذا ما قصدنا التراجيديا ، فإن هذا يكون لتحسين حساسيتنا الممتازة » .
 وأراد جورج كامبل أن « يدرج تحت اسم الشفقة كل العواطف التى تستثيرها التراجيديا » (٥٨) . ويعترف بيرك التركيز إلى الشعور اللاعقلانى على نحو أكثر تطرفاً . وإن تعاطفنا « سابق على أى استدلال بغريزة تعمل وفق أغراضها بدون اتفاق مسبق » . ولما كان بيرك لا يستطيع أن يميز بين العمل الفنى والحياة الواقعية فإنه يخلص إلى أن الأمر سيكون انتصاراً للتعاطف الحقيقى ؛ إذا غادر كل فرد المسرح ، إذا أعلنوا أن التنفيذ سيتم فى ميدان الحياة الملحق بالمسرح ؛ لكى يشاهدوا هذا التعاطف الحقيقى . إنه لا يواجه الاعتراض القائل إن المسرح يجب أن يكون أيضاً خالياً مع منظر حفل تويج ، أو لى مشاهدين نادرين آخرين ، أو رؤية تبرير من شأنه أن يكون مغموراً فى القوة لا فى التعاطف . وهو يخلص هكذا إلى أنه « كلما اقتربت التراجيديا من الواقع ، وكلما ازدادت التراجيديا إبعاداً لنا عن كل فكرة عن القصة ، ازدادت قوتها » (٥٩) . ويرر بيرك ضمناً تراجيديا الطبقة الوسطى ، والطبيعة فى التكنيك ، والإرهاق العاطفى . ومسائل النظم ، بل وحتى المعنى تصبح غير معقولة ، فالدراما - من حيث هى دراما - تتعظم .

ويحاول كيمز التوفيق بين التراث والتجارب الجديدة بإدراك وجود نمطين للتراجيديا : الأخلاقى ، والمثير للعطف . وهو يفضل بوضوح النمط الثانى بسبب استجابته للتعاطف ، ويظهر برودا مثيراً للتراجيديا اليونانية . وهو يقول لنا : إن التراجيديات هى « أكثر فاعلية من كونها عاطفية » ، أى أنها تحث على فعل أكثر من احتوائها على شعور . و « ليس فيها مشاعر سوى النوع الواضح ... وليس فيها موقف مُعقّد أو دقيق يعتمد على أى انفعال مفرد : وليس فيها

(٥٨) بلير : فى محاضرات ، الجزء الثالث ، ص ٢٧٠ كامبل : فلسفة البلاغة ، الجزء الأول ، ص ٢٢٢ .

(٥٩) بيرك : بحث ، ص ٧٥ - ٧٦ .

تضخيم تدريجي وإخماد تدريجي للإنفعال : ليس فيها صراع بين العواطف المختلفة « (٦٠) . وشكسيير يلبي مطالب كيمز على هذا الأساس : إنه يقتبس أمثلة عديدة من البصيرة السيكولوجية عند شكسيير ، والصدق بالنسبة للحياة . علاوة على ذلك ، فإنه يستهجن الكوميديا التراجيدية : « لأن العواطف المتناحرة غير سارة عندما تتجمع معا » (٦١) . وهو يستخفّ بوحدة المكان والزمان باعتبارهما مجرد إسهام للوحدة الإلزامية الواحدة ، ألا وهي وحدة الحدث . ومعيار كيمز هو دائما المعيار المتعلق بالتأثير العاطفي ، الذي لا يمكن أن يتحقق إلا بالوهم ، إنه الانطباع بالواقع ، كما لو كنا مشاهدين لحدث واقعي حقيقي : « إن أي انقطاع إنما يحو ذلك الانطباع المتعلق بإثارة المشاهد من حلم يقظته ، ويجعله يرتد وهو غير سعيد إلى حواسه » (٦٢) ، ولا بد أن جونسون وضع هذه الفقرة في عقله عندما قال : إن المشاهد يكون دائما في داخل حواسه .

وهيوم - على نحو ملهش نوعا ما - وفي ضوء فلسفة أخلاق التعاطف عنده - كان واحدا من القلة التي رأت أن التراجيديا لا يمكن ردها إلى الشفقة . فلو كان التعاطف هو أثر التراجيديا ، فإنه يقول : « إن المستشفى تكون مكانا سليا أفضل من قاعة الرقص » (٦٣) . وهو نفسه يعرض في مقاله « عن

(٦٠) رسالة إلى السيدة مونتاجو (١٧ يناير ١٧٧١) الواردة في ملين و . وانتال : النظرية النقدية عند لوردا كيمز (تورنتو : مونتين ، ١٩٤٤) ص ١١١ .

(٦١) العناصر ، الجزء الثاني ، ص ٢٥٤ .

(٦٢) المصدر السابق ، ص ٢٨١ ، ص ٣٧١ - ٣٧٢ .

(٦٣) رسالة إلى أمم سميت (٢٨ يناير ١٧٥٩) في : رسائل بلانشرف ج . بي . ج . جريغ (أكسفورد ، ١٩٣٢) الجزء الأول ، ص ٣١٢ .

التراجيديا (١٧٥٧) نظرية مركبة عن اللذة التراجيدية بمقتضاها تدعم اللذة المهيمنة - أى لذة المحاكاة - بشعور غير سار ثانوى هو شعور بالألم على نحو أن الحب مفترض فيه أن يتدعم بالغيرة (٦٤) ، غير أن هذه النظرية ظلت بدون تأثير .

ولم يحدث إلا بعد هذا بكثير أن مفهوم التراجيديا باعتبارها مثيرة للشفقة أفسح الطريق أمام العودة إلى الفكرة الرواقية القائلة : إنه محتّم علينا فى التراجيديا أن نستشعر أحاسيس العظمة البطولية . وفى عام ١٨٠٥ ، عرض ريتشارد باين نايت هذا الرأى الذى لقى تحميدا مرة أخرى فى ألمانيا مع الشاعر شيلر (٦٥) .

ونظرية الكوميديا - بالمقارنة مع التراجيديا - لم تحظ إلا باهتمام واهن خلال القرن الثامن عشر . والأقوال الشائعة القديمة عن تأثيرها الصحى على الأخلاق وسخريتها من الرذيلة قد تكررت « للدرجة الغشيان » . والكوميديا العاطفية التى ازدهرت على خشبة المسرح يبدو أنها لا تكاد تحظى بأى منافع عنها بين النقاد ، وإن كان الفيلسوف هبوم قد قال متذمرا : إنه « لا يشك فى خاصية الكوميديا الجادة، أو حتى المؤثرة » (٦٦) . وما له أهمية أكبر بالنسبة للمستقبل هو المناقشات العامة عن المضحك والضحك . ورغم أن هذه الأمور ليست أدبية فى ذاتها، فإنها عكست بالفعل تحولا عن المعنى السابق للفكاهة باعتبارها غريبة الأطوار إلى المعنى الجديد للتعاطف والضحك من خلال الدموع .

(٦٤) مقالات وأبحاث ، الجزء الأول ، ص ٢٣٦ .

(٦٥) بحث تطبيعى فى مبادئ النطق (لندن ، ١٨٠٥) وخاصة ص ٢٧٤ وما بعدها .

(٦٦) « رسالة علمية عن اتفاق الغراما » فى هود : الأعمال (لندن ، ١٨١١) الجزء الثانى ، ص ٨١ .

غير أن كيمز وييتى اللذين بحثا النظرية الكوميديّة على نحو أكثر شمولية مع ضرب الأمثال الأدبية العديدة ، لم يكونا على وعى بعد بهذا التغير . لقد فنّدا رأى هوبز فى الضحك على أنه التنافر باعتباره تفسيراً عاماً للمضحك (٦٧) .

وسارت التطورات فى نظرية الملمحة متوازية مع التطور فى النظرية الدرامية . ولم يحظ تعريف لوبوسو المفرط فى عقلانيته للملمحة إطلاقاً بقبول فى إنجلترا (٦٨) . وشهرة ملتون فى ذاتها تصارعت مع الرأى القائل إن « ماهو معجز مسيحي » يجب استبعاده مع الملمحة على نحو ما طالب به بوالو . وبوب فى « حول الشجن » قد سخر ، فطرح « علاجاً لكى يصنع قصيدة ملمحية » . وعلى أى حال دخل عنصران جديدان فى النظرية الملمحية فى القرن الثامن عشر . وقد جرى تفسير هوميروس على أنه شاعر قبلئ بدائى وخاصة بعد كتاب توماس بلاكول : « بحث فى حياة هوميروس وكتاباته » (١٧٣٥) (هذا إذا ما تجاهلنا فيكو غير المعروف) . وهذا هو المقال الأول الذى نرى فيه هوميروس فى استقلال عن تراث القواعد الملمحية كممثل لعصره ومجتمعه . و « اكتشاف » الشاعر « أوسيان » سارع أكثر فى انهيار الأفكار القديمة عن الملمحة ، أو على الأقل حدث إدراك لنمط خاص من الملمحة البدائية . ولقد ذهب هيو بليو فى كتابه المؤثر « رسالة علمية نقدية عن قصائد

(٦٧) كيمز : عناصر ، الجزء الأول ص ٢٢٩ وما بعدها ؛ ييتى : « مقال عن الضحك والتأليف المضحك » فى : مقالات عن الشعر والموسيقى (الطبعة الثالثة ، ١٧٧٩) ص ٢٩٧ وما بعدها .

(٦٨) انظر : الملاحظة فى الفصل الأول .

أوسيان « (١٧٦٣) إلى أنه « فى قوة التخيل ، وفى عظمة الشعور ، وفى العظمة البدائية للعاطفة » يعد أوسيان مضاهيا لهوميروس وفرجيل ، وإن كان قد ذهب إلى أن أوسيان « ليست لديه بعد المقدرة المنتظمة للقص » ، والتي لجدها عند هوميروس وفرجيل . ورغم أن بلير اتخذ حذره وهو يظهر أن « فنجال » (٦٩) يحقق كل المطالب الجوهرية التى طرحها أرسطو عن الملحمة ، فإن تأكيد الإيجابى كان على شاعر القلب الذى يجعل قراءه « يتوهجون ويرتعشون ويكون » (٧٠) . وصرهان ما ألقى القيد النسبى عند بلير للرياح من جانب الكثيرين المتحمسين للشاعر أوسيان ، الذى معجده فوق هوميروس ، ومعجده جنوحه الغنائى فوق التصورات الملحمية ، التى تحظى بالتبجيل فى العصر .

وبينما تطرح التصورات البدائية لهوميروس وأوسيان بديلا عن التراث الملحمى الكلاسيكى ، فإن هناك بديلا آخر جاء طرحه فى عبادة شعراء الملاحم « الرومانسيين » الإيطاليين : أريوستو وتاسو وتابعهم الإنجليزى سنيسر . والإعجاب بأريوستو وتاسو لم يكن قد اختفى تماما على الإطلاق . وفى حوالى منتصف القرن حدث إحياء فى إنجلترا للدفاع النظرى عن النظم والأفانين التقنية لقصائدهم ، وهو ما أخذ على عاتقهم كثير من النقاد الإيطاليين والفرنسيين فى عصر النهضة ، وهذا يرجع إلى حد كبير إلى الحاجة إلى

(٦٩) اسم أطلقه الشاعر الأديب الإنجليزى ماكفرسون (١٧٣٦ - ١٧٩٦) فى قصائده على بطل يصحح الأخطاء

ويدافع عن المظلومين . (المترجم) .

(٧٠) رسالة علمية نقدية عن قصائد أوسيان (لندن ، ١٧١٣) ص ٧٤ .

الدفاع عن « الملكة الجنية » (٧١) ، وأول كتاب لتوماس وورتن هو « ملاحظات عن الملكة الجنية » (١٧٥٤) ، وهو مجموعة صغيرة من الملاحظات عن مصادر وتاريخ فن المجاز في إنجلترا والفروسية . وهو يسقط سبب انتظام سبنسر من أجل أن يقول : إن « ملكات التخيل الإبداعي نهبنا ؛ لأنها لا تلقى تمريزا ، ولا تنقيد بتلك الاحكام المتعمدة ... وإن كنا في (الملكة الجنية) غير راضين كنقاد ، ولكتنا نظرب كقراء » (٧٢) . وهكذا يعترف وورتن بحبوية النقد القائم على القانون الكلاسيكي للتأليف ، ولكنه يتجنبه باللجوء إلى علم جمال خاص بالتأثير : « جمال الأناقة يندّ عن متناول الفن » ، وإن أروسترو سبنسر « لم يعيشا في عصر التخطيط » ، ولا يجب الحكم عليهما « بفاهيم لم يشهداها » (٧٣) . وريتشارد هرد في كتابه « رسائل عن الفروسية والرواية الخيالية » (١٧٦٢) أكثر جراءة . إنه يسلم بوجود نقص في اللياقة في قصيدة « الملكة الجنية » . وهو يقول « إن القصيدة يجب أن تُقرأ ، وتُنقد في ظل

(٧١) إن هرد قد عرف سيرجون هارنجتون وكتابه « دفاع عن الشعر » كمقدمة لترجمته لقصيدة « أورلاندو فوريوسو » (١٥٩١) ؛ أنظر المدخل في كتابه الشائع باقتباس أورده لويدج هينجس في دراسته « الأسقف هرد ناقدًا » رسالة علمية غير منشورة ، بول بينيفرستي (١٩٢٩) ص ١٢٤ . وهو يعرف أيضا دفوما عن الشعر الإيطالي من جانب إيطالي القرن الثامن عشر : مكبيوني ماني وبارتي ، إلخ . وربما يكون قد قرأ جان شابلن « حوار عن محاضرة من الشيوخ الرومان » (١٦٤٦) ، والتي تضمنت لأول مرة في عام ١٧٢٨ « كُتُيبات نقدية » بإشراف الفرد ش . منتز (باريس ، ١٩٣٦) ص ٢٠٦ . انظر فيكتور م . هام . وهو مصدر قويم في القرن السابع عشر لكتابات هرد « رسائل عن الفروسية والرواية الخيالية » « منشورات رابطة اللغة الحديثة » العدد ٥٢ (١٩٣٧) ص ٨٢٠ - ٨٢٨ (المؤلف) . وهذه القصيدة هي أعظم أعمال الشاعر سبنسر . وقد نُشر جزء منها عام ١٥٨٠ ، والجزء الباقي عام ١٥٨٩ (المترجم) .

(٧٢) ملاحظات (لندن ١٧٥٤) ص ١٢ .

(٧٣) المصدر السابق (الطبعة الثانية) الجزء الأول ، ص ١٥ .

هذه الفكرة عن القصيدة القوطية ، لا القصيدة الكلاسيكية « (٧٤) ، وإنّ هناك وحدة في التصميم ، إنّ لم يكن في الحدث أو في الكل . ويسقط هرد من حساباته الحكمة والتأليف ، ويركز على الوصف والعيادات . وهو يثنى على تاسو « كرسام أصيل لعالم السحر والافتتان » (٧٥) . وهو يؤكد « تفوق العادات القوطية والقصص الخيالية التي يجرى اعتناقها لغايات الشعر على الشعر الكلاسيكي » ، ولديه كلمة جميلة يقولها حتى بالنسبة لقصص العصور الوسطى . وهو لا يكاد يكون قد قرأ روايات حقيقية في العصور الوسطى ، ولم يعترف بها على أنها أعمال فنية . يقول : « إنّ قصص الجنيات تنفجر باعتبارها خيالية وخارقة » . وهي « قد تستحق هذا الاحتقار إذا ما مثلت على خشبة المسرح » ، لكن لها مكانتها في الملحمة . فالكياسة في العصور الاقطاعية تبدو له أكثر شاعرية من « الهمجية البسيطة غير المتحكم فيها » لدى اليونانيين ، كما أن « العرافين والساحرات أكثر جلالاً ، وأكثر إرهاباً ، وأكثر إحداثاً للضرر من كتاب الخرافات الكلاسيكيين هؤلاء » (٧٦) . إنّ الفولكلور والموضوعات الدالة المتكررة الخيالية تبررها النظرية الانفعالية الجديدة للتأثير الشعري لابن زعّة العصور الوسطى ؛ إذا كنا نقصد بها التعاطف مع العصور الوسطى . وكان برسي أول الدارسين الحقيقيين للروايات الخاصة بالمصور الوسطى في إنجلترا ، وقد

(٧٤) الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٢٩٢ : قارن من ٢٩٦ بما بعدها .

(٧٥) مراسلات ريتشارد هرد ، ووليم ماسون ، إيفراف ل . هوبيل (كامبريدج ١٩٢٢) ، ص ٥٠ ، رسالة إلى ماسون

(٢٠ نوفمبر ١٧٦٠) .

(٧٦) الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٢٠٧ - ٢٠٨ ، ص ٢٢٧ ، ص ٢٨١ ، ص ٢٩٠ .

بذل جهده ليجد آثارا من التأليف الكلاسيكى فى رواية واحدة من دائرة جاوين (٧٧) ، وهى رواية « لبيوس ديسكونيوس » (٧٨) . وفى أواخر القرن بدأت دراسة الروايات بجدية على يد توماس وورتن وجوزيف ريتسون (٧٩) : ولكن حتى هذين المؤلفين قد تناولوا الروايات باستفاضة على أنها صور للعبادات، وعلى أنها وثائق، وهى فى أقصاها مناسبات للتأمل لهجرات الموضوعات الفولكلورية . فهل جاءت هذه الموضوعات من الشرق من خلال العرب أو من بريطانيا أو إقليم ويلز أو اسكتلندا أم نشأت بالفعل على نحو مستقل فى كل البلاد (٨٠) ؟

إن تدهور الاهتمام - خلال القرن الثامن عشر - بنظرية الملحمة التقليدية يتعكس أيضا باهتمام متزايد فى الرواية كشكل فنى . لقد جرى الاشتغال بالرواية فى ظل الشك بأنها مجرد مضيعة للوقت ، وأنها تسلية طائشة، بل وحتى حتمية . وقد يتحير كثير من النقاد بشكل قاطع فى تناولهم للرواية . وقد

(٧٧) جاوين اسم فارس أسطوري رده فى رواية سالوى « موت آرلر » ، التى نشرت عام ١٤٨٥ ، وهو فارس يتمتع بالبطولة والفرسية ، وهو يطل قصيدة « سيد جاوين والفارس الأخضر » من التراث الشفاهى القديم . ودائرة جاوين فى مجموعة من أربع قصائد مجهزة الخواك ولصيح اسم جاوين علما على نوع من الشعر القديم الشفاهى « أبيرز هذه المجموعة قصيدة « جاوين والفارس الأخضر » وهى قصيدة فى ٢٥٠٠ بيت . (المترجم) .

(٧٨) « رسالة علمية عن الروايات الشهابية الموزونة القديمة » فى « ذخائر الشعر الإنجليزى القديم » (لندن ، ١٧١٥) الجزء الثالث الصفحة الأولى وما بعدها .

(٧٩) جوزيف ريتسون (١٧٥٢ - ١٨٠٢) : مؤلف شطوف بدراسة التراث القديم وهو دارس متحمس للأدب الإنجليزى . وقد شن هجوما عام ١٧٨٧ على كتاب « تاريخ الشعر الإنجليزى » لتوماس وورتن ، كما شن هجوما على طيبة جونسون سيقفز لأعمال شكسبير . وفى عام ١٧٨٢ نشر « مجموعة مختارة من الأغنى الإنجليزية » . (المترجم) .

(٨٠) هذه النظريات تم مسح لها فى كتاب ريفيه ويليك : « تاريخ التاريخ الأدبى الإنجليزى من ١٥٣ وما بعدها » .

اعتبر هرد الروايات قصائد « طائشة وناقصة ومجهضة » (٨١) . وقد حاول هنرى فيلدينج كرواى مستمرس أن يواجه هذه النظريات بقوله إن الرواية هى الملحمة مكتوبة نثرا . وروايته « توم جيونز » تسخر بشدة من الأفانين والإجراءات فى العرف الهوميروسى . والحبكة المتشادة عند فيلدينج والأخلاق العاطفية عند ريتشاردسون يساعدان على رفع الرواية إلى مرتبة حاسمة . وفى أواخر القرن خطط بلير وبيتى والسيدة كلارايف (٨٢) وجون مور تاريخ القرن ، وأظهروا استمراريته بالنسبة للروايات الخيالية (٨٣) . وتزايد اعتبار النظرية الملحمية الكلاسيكية موضوعا أكاديميا محضاً .

ويمكن ملاحظة تحولات مماثلة خلال هذه الفترة فى نظرية الشعر الغنائى . فالغنائية نفسها فى النظرية الكلاسيكية الجديدة لم تثر إلا انتباها بسيطاً . ويىكون وهوبز اللذان اعتبرا الحبكة مسألة محورية فى الشعر استبعدا الشعر الغنائى بالمرّة : وبصفة عامة كان الشعر الغنائى يعد من ضمن الأجناس الثانوية . ومع هذا ، فإن القصيدة العظيمة - بسبب إعلاء شأن أسلوبها ومادتها الوقورة - كانت تُصنّف ضمن الأجناس الأرقى . وفى إنجلترا كانت قصيدة دريدن « مادية الإسكندر » تلقى إعجاباً باعتبارها ذروة الجلال والقصيدة البندارية ، التى هى فى الممارسة حاملة للبلاغة الصارمة الطنانة أصبحت من

(٨١) « فكرة الشعر الكلى » ، الأصوال ، المجلد الثانى ، ص ١٩ .

(٨٢) كلارايف (١٧٣٩ - ١٨٠٧) : روائية إنجليزية . أشهر أعمالها الروائية « بطل القسيلة » رواية قسوطية ، (

١٧٧٧) : وقد تغير العنوان فى الطبعة الثانية فأصبح « البارون الإنجليزي العجوز » . (المترجم) .

(٨٣) بلير ، فى : محاضرات : بيتى ، فى : مقالات . السيدة كلارايف : تقديم الرواية الخيالية فى جزئين ، لندن ،

١٧٨٥ . جون مور : « عرض لانطلاق الرواية الخيالية وتلقها » (١٧٩٠) فى : الملاحظات ، إشراف . أندرسون (أنقرة .

١٨٢٠) ص ٥ .

الناحية النظرية بؤرة أفكار جديدة عديدة . واعتبرت القصيدة أقدم أجناس الشعر بدائية ، فقد ساد الاعتقاد بأنها تحفظ خصائصه الأصلية : اللغة الاستعارية الشديدة والمشاعر العميقة والشجن والطرب والتأليف المهلهل والنظم الموسيقى . وتحتل القصيدة عند كولنز (٨٤) وجرای مكانة رئيسية . واعتقد جوريف وورتن أن قصيدة شاعر القبيلة عند جرای حقا عمل جليل يفوق أى شيء عند بوب (٨٥) . وحاول جرای فى قصائده أن يعيد التقاط الأسلوب الاستعارى الجليل الراقى « الشرقى » المفترض فيه أنه الأقرب إلى لغة القلب ، ومن ثم فإنه الأقرب إلى شعر الإنسان الطبيعى الذى لم يفسد . واللغة التصويرية التى جرى الاعتراف بها دائما على أنها اللغة الشعرية بصفة عامة ، جرى تركيتها من جديد بالاعتقاد بأنها اللغة الأصلية للإنسان ، وعلامة التخيل المتقد (٨٦) . ويعد كتاب لوت « عن الشعر العبرانى المقدس » (١٧٥٣) مستودعا للرسوم التوضيحية المستمدة من الإنجيل . وحاول دانيال وب أن يفسر السبب الذى جعل الصورة المجازية هى لغة العاطفة ، واقترح أن التخيل من الناحية الحرفية إنما يستنسخ بالأرواح الحيوانية . وقد حلق باستفاضة فى بحث له على تشبيهات شكسبير واستعاراته وصوره البلاغية (٨٧) . والتحول إلى التركيز

(٨٤) وايم كرايلىز (١٧٢١ - ١٧٥٩) : شاعر إنجليزى ، وهو من ضمن الشعراء الفئتين ، وقد ضاع عدد من قصائده . أصيب بالجنون فى أواخر أيامه . نشره قصائد « عام ١٧٤٧ ومن أشهرها « قصيدة إلى النساء » و « قصيدة إلى البساطة » . (المترجم) .

(٨٥) مقال عن بوب ، الجزء الثانى ، ص ٤٠٥ .

(٨٦) على سبيل المثال عند يلاكول وليمز وبف وكيمز . وهناك تناول أكثر استفاضة فى كتابات رينيه ويليك : بزيغ التاريخ الأدبى الإنجليزى ، فقد تم عقد التقابله مع نظريات أصل اللغة .

(٨٧) ملاحظات من التقابل بين الشعر والموسيقى (لندن ، ١٧٦٩) ص ١٥٢ وما بعدها . ملاحظات من جماليات الشعر (لندن ، ١٧٦٢) ص ٧٠ وما بعدها .

على التعبير عن المشاعر فى الشعر والاهتمام المتزايد بعالم الشعر الشعبى العريض تسبب أخيرا - فى أواخر القرن - فى إنزال الدراما والملحمة - بشكل قاطع - عن العرش لصالح الشعر الغنائى . وندد سيروليم جونز المستشرق البارز بالمحاكاة ، لا لسبب سوى أن الشعر عنده أساسا هو الشعر الغنائى : « إن أجمل أجزاء الشعر ، الموسيقى والتصوير ، إنما تعبر عن العواطف ، وتعمل عملها فى عقولنا من خلال التعاطف . والأجزاء الأدنى منها وصفية للموضوعات الطبيعية ، وتؤثر فىنا أساسا من خلال البدائل » (٨٨) . وكان جونز استثناء فى إنجلترا : فلا يوجد كاتب إنجليزى غيره ذهب باستفاضة إلى القول بأن الشعر الغنائى هو محور الشعر ، وذلك على غرار هررد أوليواردى . بالإضافة إلى ذلك كانت هناك ثورة فى مفهوم الشعر تختمر فى النصف الثانى للقرن : فالشعور فى النظرية الكلاسيكية الجديدة كان فى الأغلب أقل من الوجدان ، حيث يجرى تعميمه ، ويجرى فرض طابعه فرضا كاملا . غير أن الشعور سرهان ما كان يجب أن يتحول إلى انفعال شخصى ، « إخلاص » ، بل يجب أن يتحول ؛ حتى إلى اعتراف خاص بالسيرة الذاتية . وهذه النظرة فى إنجلترا لم تتصير انتصارا كاملا إلا فى القرن التاسع عشر . ففي القرن الثامن عشر أصبحت الاستعارة التى كانت تعد - دائما - الحلية الملائمة للقصيد مبدأها المحورى الرئيسى ، وحلت الحيوية والخصوصية العمومية كمطلب رئيسى للشعر . والتأثير الانفعالى الذى كان هدف البلاغة . وبعض الشعر أصبح - تحت تأثير النزعة العاطفية - « شيئا لا بد منه » لكل الشعر ، بل حتى لكل الأدب . والنزعة الذاتية الرومانسية لم تكن إلا خطوة فى الاتجاه الآخر .

لقد كان التحول إلى التصور الانفعالي للشعر بصفة عامة تحولا أوريبيا على نحو ما بحثه ديدرو وهردر . لكن النزعة التاريخية كانت أساسا إسهما إنجليزية ، وإن كانت قد تطورت فيما بعد على نحو أكمل على أيدي الألمان . لم يكن من قبيل الصدف أن النزعة التاريخية الجديدة قد ظهرت في إنجلترا ، حيث ظهر علم الجمال الحديث أيضا لأول مرة . وعلم الجمال كان يعني تحولا إلى الفردية وإلى الاستجابة العينية الملموسة للفرد : لقد مهد الطريق إلى فهم حقيقى للتاريخ ، لاكنشء ميت وقائم على التخطيط ، بل كعملية حية . وهذه النزعة التاريخية الجديدة أولت انتباها متزايدا أولا إلى الوسط والظروف الخاصة بالشعر . ولقد ارتفعت إلى مكانة (لها سوابق عديدة) لانستطيع حتى « إطلاقا وعلى نحو كامل أن نستمتع أو نفهم فهما سديدا أى مؤلف ، أى حادثة بصفة خاصة إلا إذا استبقينا فى نظراتنا دائما مناخه وبلده وعصره » (٨٩) . وهذا ليس هو المنهج التاريخى بالمعنى الكامل للكلمة ، كما يجرى التأكيد فى الغالب . وهذا وحده كُفّ التزكية الكلاسيكية بالاهتمام الحق باللياقة والفطنة . ولكن ترتب على نحو طيعى على هذا الوعى بتأثير البيئة شك متزايد فى دوام المعايير النقدية . وعلى سبيل المثال، فإن جولد سميث (٩٠) طالب بأن « الذوق الإنجليزى - مثل الحرية الإنجليزية - لا يجب تقييده إلا بالقوانين الخاصة به » ، ويجب على

(٨٩) جوزيف وودتن : مقال عن بيب ، الجزء الأول ، ص ٥ .

(٩٠) أرنالدر جولد سميث (١٧٢٠ - ١٧٧٤) : شاعر وروائى وكاتب مسرحى مولود فى أيرلندا درس الطب وتفرغ للأدب بدءا من عام ١٧٥٦ ، تعرف على دكتور جونسون عام ١٧٦١ ، وهو عضو المنتدى الأدبى الشهير الذى التفت حول جونسون . من مؤلفاته : « تاريخ الأرض والطبيعة الحية » (١٧٧٤) . (المترجم) .

النقد « أن يفهم طبيعة المناخ والبلد إلى آخره قبل أن يعطى قواعد لتوجيه الذوق . بقول آخر : على كل قطر أن يكون له نسق قومي من النقد » (٩١) . وقد أدت رحابة الأفق هذه إلى المزيد والمزيد من التسامح بالنسبة للأنماط المختلفة للفن، كما أدت - أخيراً - إلى شلّ النزعة النسبية في القرن التاسع عشر .

إن التأكيد على البيئة أصبح - بصفة خاصة - أمراً هاماً عندما جرى تحليل « العادات » التي تحدد العمل الفني بالتفصيل . وفي البداية كان أكثر التفسيرات إغراقاً في الاعتماد هو المفضل بشدة وعلى نحو كبير . ونظرية سير وليم قبل (٩٢) عن الارتباط بين الطقس الإنجليزي المتغير والفكاهة الغريبة للإنجليز (٩٣)، كانت من أقدم الأمثلة على تفسير الأدب بالظروف المناخية . والفكرة الأقدم التي تذهب إلى أن الشعر - والشعر التخيلي بصفة خاصة - قد ازدهر خير ازدهار له في الجنوب ، تلقت صدمة شديدة من جراء « اكتشاف » الشاعر أوسيان ، وأنه من الشمال . وأقر جرائ بأن « التخيل قد سكن لعدة مئات من السنين التي حلت بكل أبهته على الجبال الباردة والقاحلة لاسكتلندا ، ومن ثمّ فلا يمكن أن يكون من نتيجة الحرارة » (٩٤) . غير

(٩١) بحث في الحالة الملائمة للتعليم المذهب (لندن ١٧٥٩٥) ص ٩٥ ، وفي الطبقات المتفجرة أسقط جواد سميت الفصل السابع بكامله . انظر مقاله في « كريتيكال ريفيو » العدد ٩ (١٧٦٠) ص ١٠ - ١٩ .

(٩٢) وليم تمبل (١٦٢٨ - ١٦٩٩) أديب إنجليزي له مقال شهير عن التعليم القديم والحديث . (المترجم) .

(٩٣) في مقاله « عن الشعر » (١٦٠) وأعيد طبعه في ج. إيننهان : مقالات نقدية عن القرن السابع عشر (أكسفورد ، ١٩٠٨ - ١٩٠٩) الجزء الثالث ، ص ١٠٤ - ١٠٥ .

(٩٤) رسالة إلى جون براون (فبراير ١٧١٢) في مراسلات يلسلاف ب . تويوني ول . هيويلير (أكسفورد ، ١٩٢٥) الجزء الثاني ، ص ٣٦٧ .

أن الفيلسوف هيوم وكيمز أصبحا مشاكسين للغاية بالشغل الشاغل لتفسير الشعر
بالظروف المناخية « (٩٥) .

ويزداد قبول نظرية المناخ عندما يعاد تفسيرها لتشمل الظروف الجغرافية .
ويحاول كتاب « عن الشعر العبراني المقدس » للأسقف لوت أن يشرح الطابع
الخاص للشعر العبري بتأثير أشياء الطبيعة المحيطة : فهو يتتبع المناظر الطبيعية
الفلسفية في الصورة المجازية في العهد القديم . وقد سافر روبرت وود إلى
الشرق الأوسط ، ودرس في كتابه « مقال عن العبرية والكتابات الأصلية
لهوميروس » (١٧٦٩) الطبيعة الجغرافية لإقليم طروادة ، وخلص إلى أن
هوميروس كان « أخلص ناسخ للطبيعة وأوفى شخص لها » (٩٦) .

وجرى أيضا إدراج الظروف السياسية لتفسير الأدب . إن الارتباط القديم
بين الحرية والأدب كان مغروساً بشدة في عقول الإنجليز أثناء ثورتهم المجيدة .
فقد لاحظ كيمز في أواخر القرن الثامن عشر أن « الذوق لا يمكن أن يزدهر
طويلاً في ظل حكومة مستبدة » (٩٧) . وكان العصر بأكمله حافلاً بالمقارنات
غير المحبوبة بين إيطاليا وأسبانيا وفرنسا وإنجلترا بالنسبة لكل جوانب الحضارة بما
في ذلك الأدب . ومع هذا فإن هيوم وقلة آخرين رأوا أن المساواة البسيطة بين
الحرية والآداب إنما يرفضها التاريخ . فمعظمه عصور لويس الرابع عشر أوليون
العاشر يصعب أن ننسبها إلى الحرية (٩٨) .

(٩٥) مقال « من الطابع القومية » في مقالات وأبحاث . الجزء الأول . ص ٢١٣ وما بعدها . كيمز : تخطيط لتاريخ
الإنسان (ألبيرة ، ١٧٧٤) الجزء الأول . ص ١٢ .

(٩٦) روبرت وود : مقاله عن العبرية الأصلية وكتابات هوميروي (طبعة جديدة . لندن . ١٧٧٥) ص ١٥ .

(٩٧) كيمز ، تخطيطات ، الجزء الأول ، ص ١٠٩ .

(٩٨) مقالات « عن الحرية للفنية » و « عن بوزخ وتقدم الفنون والطوم » في : مقالات وأبحاث . الجزء الأول . ص

٩١ وما بعدها . ص ١١٥ وما بعدها .

ولكن جرى تفسير تاريخ الأدب فى معظمه بنظرية تسمى - وإن كان على نحو مضلل نوعا ما - « التزعة البدائية ». وهذه النظرية تفترض أن « العادات البسيطة تدعم الشعر » ، ذلك الشعر الذى ازدهر خير ازدهار فى المجتمعات الأولى، وأنه منذ ذلك الوقت قد تدهور . وتصور هذا المجتمع البسيط يتباين كثيرا مع المؤلفين الأفراد . فمن بين الكتاب فى الإنجليزية يأتى كتاب بلاكول عن « هوميروس » (١٧٣٥) ، وهو ينبوع الرأى الذى يذهب إلى أن هوميروس كان شاعراً قَبْلِيًّا بدائيا ، والمجتمع لم يكن بأى حال من الأحوال مجتمعا وحشيا ، بل بالأحرى كان فى حالة تحول عندما كانت العادات تثقل من مرحلة الحشونة إلى عصر التهذيب (٩٩) . وهذه اللحظة الذهبية لظهور الإنسان من الحالة البدائية قد وجدها آخرون فى العصر الهوميروسى . وحديث هرد « عن العصر الذهبى للملكة إليزابيث » (١٧٥٩) يصفه فى هذه الأطر ، وقد تبنى توماس وورتن أفكار هرد . والمدافعون عن الشاعر أوسيان كانوا أكثر تحمسا بشكل طيحي بالنسبة للعصور الأكثر بدائية . ولقد اعتقد بلير أن « العصور التى نسميها بربرية هى الأكثر تفضيلا للروح الشعرية » ، وأن « التخيل كان أكثر توهجا وحيوية فى العصور الأولى للمجتمع » (١٠٠) ، ونحن لمجد وليم دوف وهو متحمس أسكتلندى آخر للشاعر أوسيان ، وهوميروس قد اشتط على نحو أكثر تطرفا فى الثناء على « حقبة للمجتمع الأولى ، التى لم تتشقق بعد » باعتبارها « مفضلة بصفة خاصة بالنسبة لإظهار العبقرية الشعرية

(٩٩) بلاكول : بحث فى حياة هوميروس وكتابات (لندن ، ١٧٣٥) من ٢٠٠ وما بعدها .

(١٠٠) بلير : تعليقات من ٢ - ٢ .

الأصيلة ، (١٠١) . ونجد أن روبرت وود فى محاولته أن يصور عظمة هوميروس قد أدرج ملاحظاته عن شمال أفريقيا ، لكى يقدم المجتمع العربى على أنه مماثل للمجتمع الهوميروسى .

والأكثر مدعاة للدهشة بالنسبة للمراقب الحديث، ذلك التشوش الكامل لحالات المجتمع المفترض فيه أن يكون بدائيا . فالمرحلة الأولى من الحضارة اليونانية ، والمجتمع المرسوم فى العهد القديم ، والمجتمع العربى المعاصر ، والعصور الوسطى الإقطاعية ، والعصر الحالك المفروض أن أوسيان قد عاش فيه كلها عصور تعد متماثلة . إن التبسيط الاجتماعى تضاهيه فجاجة الانقسام فى القرن الثامن عشر بين الشعر الطبيعى والشعر الفنى . ويرجع هذا التناقض إلى عصر النهضة ، ولكن لم يحدث إلا فى القرن الثامن عشر أن توحد الشعر الطبيعى مع الشعر الشعبى الكلى، الذى انحرف قبل كل شئ عن التراث اللاتينى - الفرنسى : الإنجيل وهوميروس وأوسيان والشعراء القليلون من ويلز وأغنيات منطقة لابلاند فى شمال أوروبا والأغنيات الهندية المعروفة فى ذلك الوقت، والأغنيات الشعرية الأسكتلندية ، وحتى الروايات الخيالية القائمة على الفروسية . ويبدو أن توماس يرسى كان أول من فكّر فى التصور الواضح للشعر البدائى ككل ، وقد وضع خطة لمجموعة من « عينات من الشعر القديم لأهم مختلفة » . ويقوم عمل حياته فى المحاولات المختلفة لتنفيذ هذه الخطة . وترجماته من الشعر الصينى ومن الشعر عند الإسكندينافيين ، وخصمه الشئى لسفر نشيد الإنشاد فى العهد القديم باعتباره « عينة على الشعر العبرى » ، وكتابه

(١٠١) وليم دوف : مقال عن العبرية الأصيلة (لندن ، ١٧٦٧) ص ٨ - ١٠ من التصدير .

« ذخائر الشعر الإنجليزى القديم » (١٧٦٥) ، والذي لا يحتوى فحسب على الأغنيات الشعرية ، بل يحتوى أيضا على غنائيات إليزابيثية عديدة ومناظر من شكسبير وعينات من القصص الخيالية « المغربية » ، ونسخا من القصص الخيالية القائمة على الفروسية ، والطبعة التى خطط لها لأعمال سورى (١٠٢) - كلها تشير إلى هذا التصور للذاتية الجوهرية للشعر البدائى . ورسائله العلمية « المغنيون الإنجليز القدماء » و« أصل المسرح الإنجليزى » و« القصص الخيالية الموزونة » كلها إسهامات فى تاريخ مثل هذا الشعر ، مهما يظل ذوقه الخاص فاترا وحلرا ، ومهما يبد من أعداء استشعرها بالنسبة لعمله (١٠٣) .

والتصور نفسه يتضمن النشاط الأثرى والنقدى لجراى . لقد وضع خطة لتاريخ الشعر الإنجليزى ، وهو يفترض فى هذا التاريخ أن يقدم خلفية عريضة عن الشعر البدائى ، وتضمنت الخطة مناقشة تفصيلية للشعر الفيلس (شعر ويلز ، وربما شعر أسكتلندا) ، الشعر القوطى (الشعر الإسكندىنافى والأجلو ساكسونى) (١٠٤) . ويعدّ جراى باحثا فى القديم أكثر منه ناقدا . لقد درس تاريخ فرض الشعر بدقة ، وحاول أن يبين أن القافية جاءت من شعر إقليم ويلز ، وإن كان قد اقترح فيما بعد أنه « قد يكون بدا بين الناس العامين ، ولا ينطبق إلا على الأنواع الأدنى من

(١٠٢) هناك المزيد عن برسى فى كتاب ويليك : يزورغ تاريخ الشعر الإنجليزى ص ٦٨ ومابعدا . ونجد جونا شاملا لخطط برسى عند هينز ماريول : « توماس برسى » جوتنجن ، ١٩٢٤ . كليفث بروكس . « تاريخ طبعة برسى لقصائد سورى » دراسات إنجليزية ، العدد ٦٨ (١٩٢٤) ص ٤٢٤ - ٤٢٠ ؛ ف . ه . (وجيرن : توماس برسى ومجموعته القائمة القصائد الإنجليزية نسخ برسى عن الروايات الخيالية فى القرن إلفنجرين ليرى ، سان ماريلد ، كاليفورنيا .

(١٠٣) كلها فى ذخائر الشعر الإنجليزى القديم ، ثلاثة مجلدات لندن ، ١٧٦٥ .

(١٠٤) خطة جراى فى رسالة إلى ويزتن (١٥ أبريل ١٧٧٥) طبعت أول مرة عام ١٧٨٢ مراسلات ، الجزء الثالث ص ١١٢٢ - ١١٢٥ .

الشعر»^(١٠٥) . ولقد قام ببعض المحاولات ؛ لكي يسجل أجزاء من تاريخه على الورق . ولدينا جزء وصفي عن ليدجيت ، وجزء آخر عن صمويل دانيال ، لكن الكل ظلّ خطّة فقط^(١٠٦) . وجرّأ يصرح في الغالب بقراءاته ، وهو يقوم بانتقادات عديدة لشعر أصدقائه في رسائله الجميلة ، ومع هذا عرف أنه ليس ناقدًا : « أنتم تعرفون أنني لا أحب النقد ، وفي هذا فإنني أستاذ من نفسي ، واعتقد أنه حتى النظم السيئ هو شيء طيب أو أفضل من أحسن ملاحظة تمّا طرح عنه »^(١٠٧) .

ولكن إذا كان الشعر بدائيًا أصلاً ، فإنه يجب بذل بعض المحاولات لتحديد تقييمه . إن معظم الكتاب يفترضون عملية انهيار حتمى للتخيل مع نمو الحضارة . ولقد حاول جون براون - على نحو نسقى تمامًا - أن يرسم تاريخًا « حدسيًا » للشعر في « رسالة علمية عن ظهور وحدة وقوة وأشكال التقدم والتأملات وأشكال فساد الشعر والموسيقى » (١٧٦٣) . لقد جمع براون الأمثلة من الشعر البدائي من جميع أنحاء العالم من اليونان وأسكتلندا المُرّمة بالشاعر أوسيان ، وأيرلندا المُرّمة بالشعر القبلّي ، وأيسلندا الغارقة في الأبخرة ، وبيرو والهند والصين وأمريكا . ويعلن براون أنه بين كل الأمم توجد على نحو أصيل وحدة « الغناء والرقص والشعر » . لقد سبق النظم الشرّ ، لأن « العاطفة الطبيعية للحن

(١٠٥) كتاب سوتلي التنبه و . ب جونز في كتابه : توماس جراي باحثًا (كامبردج ، ١٩٣٧) ص ٩٤ - ٩٥ .

(١٠٦) مطبوع في توماس جراي : مقالات وانتقادات ، إشراف س . إس . تورث ، بومطن (١٩١١) ص ٨٧ وما بعدها ، ص ١١٨ وما بعدها .

(١٠٧) رسالة إلى د . ماسون (٢٢ يناير ١٧٥٨) مراسلات ، الجزء الثاني ، ص ٥٥٦ - ٥٥٧ .

والرقص تقذف بالضرورة الأغنية المصاحبة في إيقاع مطابق . ومع تقدم الحضارة انقسمت الفنون إلى أنواعها المتعددة . أولا كانت الفنون « مشوشة » . نوعا من الكتلة الصماء التي لا تمايز فيها ، مختلطة في التأليف عينة . والوحدة الأصلية للشاعر والموسيقى والمُشرع من شأنها - على أى حال - أن تتخيل وتظهر الفنون المنقسمة . والشعر سيكون أولا اختلاط كل الأنواع « خليطا من الترنيمة والتاريخ والحكاية والاسطورة » ، ثم تنشأ حيثذ الأنواع الفردية : أولا الشعر الغنائي ، القصائد ، الترنيمات ، لأن « هذه الأشياء في مرحلتها البسيطة ليست إلا نوعا من الصيحات الجذلة للفرح أو الأسى أو الانتصار أو التهليل » . ثم تظهر الملحمة ، وأخيرا تظهر الدراما . والعملية البعدية هي مرة أخرى عملية انصهار ، ثم تخصص ، ثم - كما يرى براون - تحلل من جراء الفساد العام للعادات . وواضح أن براون يستمد تاريخه عن الأجناس الأدبية من دراسة الشعر اليوناني والملاحم الهوميروسية والتراجيديات الأثينية . لكنه بحث عن مواجهة في موضع آخر ، ويحاول أن يلائم الشعر اليهودي والشعر المصطبغ بطريقة الشاعر أوسيان في الحطة نفسها . ويجب التنديد بعصر النهضة وفق مصطلحات براون . ففي خلال تلك الفترة انفصلت الأنواع الثلاثة الأعظم للشعر عن الموسيقى ، فأصبحت التراجيديات « التسلية الواهنة للقراءة » ، وكُتبت القصائد « من النوع الذي لا يمكننا غناؤه » ، والملاحم أصبحت الآن من النوع الذي يُقرأ فحسب ولا يُلقى . ويبدو التاريخ الكلى للشعر كعملية واحدة من التفكك والتحلل التدريجي لوحدة الفنون الأصلية المثالية . وكان براون نفسه يأمل أن يعكس مجرى الأحداث ، ولعلنا نتبع المحاولات الحديثة المتعددة لإعادة الوحدة بين الشعر والموسيقى : الأغنية ، الأوبرا ، التأليف الغنائي

الكنسى ، الدراما الدينية ، الغنائية ، لكنه أذاتها جميعا على أنها غير كاملة ، ولم ير الأمل فى القصائد بأسلوب دريلدن مع مصاحبة موسيقية ، مقدا مثلا تعا لثل هذه القصيدة من إنتاجه هو ^(١٠٨) .

وخطه براون التى من المؤكد أنها تأثرت بروسو قد طرا عليها تغيير على يد كتاب آخرين كثيرين فى العصر: على سبيل المثال آدم فرجوسن ، الذى وصف فى « مقال عن تاريخ المجتمع المدني » (١٧٦٧) تاريخ الأدب على أنه تقسيم تقدمى للعمل . وبراون وفرجوسن بخططهما التأملية سبقا المؤرخين التطوريين فى القرن التاسع عشر : بروتشير ^(١٠٩) وجون أدنجتون سيموندر ^(١١٠) . لكن معرفتهما العينية الملموسة بالتاريخ الأدبى كانت ضعيفة . لقد نقدا التمسك بالفردية . ولقد تناولا الأدب على أنه كتلة يتم النظر إليها من بعيد ، يتكاد تكون سديما مجهولا .

وهناك خطط مماثلة أيضا تضم أعمالا خيرة، مثل نقاد العصر التطليقيين : وورتن وريتشارد هرد . و « مقال عن بوب » (١٧٥٦ ، ١٧٨٢) لوورتن يربط بين نظرية فى التاريخ تفترض تدهورا فى التخيل فى الشر ، وبين نظرية مماثلة من الأجناس الأدبية ، وتصنيف الملكات الإنسانية . ولدى وورتن مشاعر قوية تؤمن بأن الشعر لا يجب أن يساعد فحسب ، ولكن يعبر عن المشاعر الحقيقية

(١٠٨) براون : رسالة جامعية (لندن ، ١٧٦٣) ص ٥٥ ، ص ٤٠ ، ص ١٠١ ، ص ٤١ ، ص ١٩٧ .

(١٠٩) فريدياندر بروتشير (١٨٤٩ - ١٩٠٦) : ناقد فرنسى . وأستاذ الأدب بالايكول نورمال بباريس ١٨٨٦ ، ومحاضر بالصوربون ١٨٩٣ . « دراسات نقدية » (١٨٨٠ - ١٩٠٧) ، « تطور الشعر اللغتي » (١٨٩٤) . (المترجم) .

(١١٠) جون أدنجتون سيموندر (١٨٤٠ - ١٨٩٣) : كاتب بريطانى ، كبير مؤلفاته « تاريخ مصر النهضة فى إيطاليا » (١٨٧٥ - ١٨٨٦) ، « دراسات : للشعراء اللغتيين » (١٨٨٣) . (المترجم) .

للعصر ، وأنه يجب أن يكون مخلصا على نحو شخصى ، بل قائما على السيرة الذاتية . وهكذا اعتقد أن بوب لم يكن فى قدرته أن يكتب ملحمة ، أو أن مشروع كتابه « بروتوس » يشكل فشلا ، لأن بوب « غير مؤهل لعرض عصور البطولة والحياة البسيطة ، التى لا يستطيع إلا الشعر الملحمى وحده أن يصفها وصفا كاملا » . والشعراء المحدثون - بصفة عامة - قاصرون من جزاء العصر غير البطولى الذى يعيشون فيه ، وهم يفضلون « أن يتناولوا الأشياء لا الرجال » ، « لعرض القصائد لا إظهار الأحداث » ^(١١) . ويجرى تبرير الشعر التعليمى والوصفى كضرورة للعصر ، نتيجة التدهور الضرورى فى التخيل ، وبوب هو شاهر الزمان الثرى المتأخر ، وإن كان ليس له مثل فى نوع الشعر المتاح الآن . وتفترض هذه الخطوة التاريخية مرتبة للشعر وفق الملكة التى تخاطبها ، والتى يُفترض أنه يتم الإنتاج بمقتضاها ، وتُفترض هرمية فى الأجناس الأدبية هى أساسا الهرمية القديمة التى تُعلى من شأن الملحمة والتراجيديات . وأعظم الشعراء هم شكسبير وملتون وسبنسر ، ولأنهم كتبوا تراجيديات وملاحم ، فإنهم جليلون ومثيرون للشجن ، وينشدون ماهو بطولى وما هو تخيلى فى الإنشاد : « إن الجليل والمثير للشجن هما العصيان الرئيسيان لكل الشعر العبرى الأصيل » . وبوب ينتمى إلى طبقة ثانية من الشعراء : « رجال الفطنة والإحساس » . فما هو الجليل والمثير للشجن على نحو مفارق عند بوب ؟ هكذا يتساءل وورتن ، وجوابه يكاد يكون بالسلب . إن قصيدة « من هلويزا إلى أيلار » و « مريثة فى ذكرى سيده تعسة » تلقيان الثناء على أنهما مثيرتان للشجن . ولكن بصفة عامة يقول وورتن إن ألعية بوب المميزة العظيمة هى الشعر الهجائى

أو « الخلقى » و « الفطنة والهجاء مؤقتان وفانيان ، لكن الطبيعة والعاطفة دائمان » ويجب أن يقنع الذين يعجبون بالشاعر بوب بأن يمثلونه « أعظم شعراء العقل ، وأول المؤلفين الأخلاقيين في النظم »^(١١٢) . وورتن أبعد ما يكون عن أن يحطّ من شأن بوب : إن المرء يمكنه أن يتجادل بأنه يصعب منحه مرتبة أعلى ، ولكن هو أسفل الشعراء الأعظم . زيادة على ذلك فإنّ التأثير العام للكتاب كان من شأنه أن يوسع الهوة بين شاعر التخيل وشاعر الإحساس ، بين مايسمي وورتن (وهو أمر مختلف تماما عن استخدامنا) « الشعر الخالص » والشعر الهجائي والأخلاقي . ويشكل الكتاب كله دفاعا وإعادة تأكيد التصدير المبكر الذي كتبه وورتن لديوانه « قصائد » (١٧٤٦) ، فقد أشتكى كثيرا ، وأعلن أن « الابتكار و التخيل هما الملكتان الرئيسيتان لدى الشاعر » . إن « قصائد » هي محاولة لاسترجاع الشعر إلى قناته الصحيحة^(١١٣) . وورتن يشبه جون براون في أنه لم يعبأ - حسب مفهومه الخاص للتاريخ - بحقيقة أن محاولته مقضى عليها بالفشل .

ويقوم كتاب « رسائل عن الفروسية والقصة الخيالية » من تأليف هرد على خطة تاريخية ماثلة . فهرد يشبه وورتن في أنه أبعد ما يكون عن هدم الهرمية المقبولة للأجناس الأدبية ، كما يتضح من كتاباته الأخرى ، ومنها على سبيل المثال دراسته « رسالة علمية عن مجالات الدراما » (١٧٥٣) . إنه كلاسيكي جديد صارم في تناوله للمحاكاة والأنواع الأدبية . وهو من الناحية المزاجية

(١١٢) المصدر السابق ، الجزء الأول ص ١ - ٢ من التصدير ، ص ٥ من التصدير ، ص ٣٣٠ : الجزء الثاني .

ص ٤٠٢ .

(١١٣) قصائد من مؤلفات مختلفة (لندن ، ١٧٤٦) إعلان .

أكثر منهجية وقادرة على البحث عن أكثر الناس المرتبطين به . ومع هذا فإن كتاب « الرسائل » يلام دفاع سبنسر وأريوسثو وقاس في الخطبة التاريخية الجديدة : تدهور التخيل مع نمو الحضارة : « إن ماجنيته من هذه الثورة ... هو قدر كبير من الحسن الحسن ... وما فقدناه هو عالم من الاختلاف الجميل » (١١٤) .

وهرد إلى حد ما يتطلع في حين إلى الوراء ، إلى الماضي الشعري ، لكنه لا يدعو إلى عودة إليه ، وهو لا يستطيع هذا بحكم مبادئه . إنه يريد أن يوسع مدى الوجدان ، وأن يبرر إعجابه الشديد الخاص بسبنسر ونماذجه الإيطالية . وهو يعبر عن أفكار جوريف وورتن نثرا على نحو دقيق ، عندما يجعل التقابل بين « الشعر الأعظم وما يمكن أن يسمى الشعر الخالص » لسبنسر وملتون ، وبين « الأنواع الأكثر تواضعا للشعر ، وخاصة الهجائي والأخلاقي » عند دريدن ويوب (١١٥) . إن الأسقف هرد هو رجل عصره ، وهو فخور بالمجازات هذا العصر وتقدمه ، لكنه في نفسه يأسى لتدهور التخيل ، وهو يحب استعادة تقدير الشعراء الإيطاليين « الرومانسيين » . وهو يشبه الكثيرين في زمانه لا يستطيع أن يهرب من ثنائية لاتصال فيها بين الرأس والقلب . ولقد كتب كثيرا من النقد الذي يتقبل النسق السائد ، وهو لم يكف إطلاقا عن الاستمتاع والإعجاب بدريدن ويوب ، ولكنه من جهة أخرى يدرك شيئا يفلت من النسق : ألا وهو الشعر التخيلي الأعظم الذي كان في الماضي .

ولقد أثر هرد في توماس وورتن الذي يمكن وصف كتابه « تاريخ الشعر الإنجليزي » (١٧٧٤ - ١٧٨١) على أنه مثل للخطبة التاريخية عينها ، والانقسام

(١١٤) الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٢٥٠

(١١٥) مدخل إلى الكتاب السابق (١٧٦٩) ووردت عند أولين مونتجوم ، ص ١٤١

نفسه فى عقل مؤلفه . والكتاب به بعض المزايا الفريدة : إنه أول تاريخ للأدب الإنجليزى لم يسبق له مثيل فى اتساعه ، وهو يربط الحس التاريخى بالنظرة النقدية للأعمال المفردة على الأقل فى النظرية والطموح . ولقد استغرقت مولده، وغرق فى كيان هائل من الاقتباسات من المخطوطات والكتب الشافة والمعلومات عن المصادر والمراحل وسير الحياة . و « تاريخه » مفكك فى تنظيمه . ومع هذا فيه خطة وتصور أساسيان ، وهو خير تطوير للإخلاص المزدوج الذى وصفناه فى أخيه وفى هرد . إن وورتن يؤمن بالتقدم من « الفجاجة إلى الأثاقة » ، وهو يؤكد أننا « نلقى نظرة إلى الوراء على الظروف البدائية لأسلافنا » ولدينا شعور « بانتصار التفوق » ^(١١٦) . وهو يتتبع باستمرار تقدما فى قرض الشعر نحو مثال الانتظام فى عصره . وهو يحط من قدر الفن الخيالى البشع ، والفن الخيالى المشتط ، ومالا ذوق فيه ، وهو يحن إلى ما هو مفتقد الذى كان فى العصور القديمة لقواعد التأليف والصواب والانتقاء والخصاصة ^(١١٧) . وهكذا لم تكن هناك أى خيانة أو إنقلاب فيما بعد فسى دراسة وورتن « أشعار عن لسوحة سيرجوشوا : نافذة مرسومة عند الكلية الجديدة » ، التى كُتبت عام (١٧٨٢) بعد نشر الجزء الثالث من كتابه « التاريخ » . ويتغنى وورتن بأنه قد « ارتد من جديد إلى الحقيقة » :

« ارتد إلى الحقيقة ، دون الاقتصار على اللوق الخاص ، والذى يسترعى نموذج الكلى نظر البشرية : ارتد إلى الحقيقة ، التى هدفها الجريئ

(١١٦) تصدير لكتاب : « تاريخ الشعر الإنجليزى » (ثلاثة مجلدات . لندن ، ١٧٧٤ - ١٧٨١) .

(١١٧) تاريخ الشعر الإنجليزى . الجزء الثالث ، ص ٤٩٩ وهناك أمثلة عديدة فى كتاب ويليك : بزوغ التاريخ الألبس

الإنجليزى .

التي يُقاوم كسبح جماح الهوى الهش وتقلبات الموضة «^(١١٨) . ولكن جنباً إلى جنب هذا الإيمان بالتقدم والحقيقة الكلية (تقدم نحو الحقيقة الكلية الكلاسيكية) ، كان لدى وورتن ذوق أصيل بالنسبة للمثير والوحشى والغريب والنخيلى والقوطى والمتطرف . وإعجابه بتشوسر وعشاق تشوسر الأسكتلنديين وسبنسر وقصائد ملتون الثانوية هو إعجاب أصيل وعميق . وهو بإيمانه بالتقدم يتقبل وجهة النظر الخاصة بإنهيار التخيل منذ العصور المبكرة للمجتمع : « إن الجهل والخرافة المعارضين للمصالح الحققة للمجتمع البشرى هما والدا التخيل » . وإن وورتن وهو يردد ما أورده هرد فى « الرسائل » يدرك أن العالم الحديث قد اكتسب « إحساساً طيباً جداً وذوقاً حسناً ونقداً ممتازاً » ، « ولكننا فى الوقت نفسه فقدنا مجموعة من العادات ، ونسفاً من الحيل الفنية ذات الطابع المسرحى أكثر ملاءمة لأغراض الشعر عن تلك التى كانت ملائمة فى مكانها . لقد تشبثنا من جراء أشكال الغلو والتطرف التى تعلو على الملاءمة ، ومن جرّاء الخوارق التى أصبحت مقبولة أكثر من الحقيقة ، ومن جراء القصص الخيالية التى أصبحت أكثر قيمة من الواقع »^(١١٩) . إن وورتن لا يفضل بالفعل القصة الخيالية على الواقع ، لكنه أراد أن يقول - كما فعل هرد - إن هناك نوعاً من الخيال أكثر قيمة من الواقع بالنسبة لاستخدامات الشعر . وهو يشارك أخاه وهرد أسفهما على أن الفروسية والأساطير الشعبية لم تعد صالحة للاستعمال عن الشعراء المحدثين ؛ لأنها لم تعد تحمل قناعة ما .

(١١٨) « أشعار » ، فى الأعمال الشعرية (الطبعة الخامسة ، ١٨٠٢) ، الجزء الأول ، الأبيات ٦٤ - ٦٧

(١١٩) التاريخ ، الجزء الثانى ، ص ٤٦٢ - ٤٦٣ .

ووجهة النظر المزدوجة تسمح لورتن بأن يجد عصر الملكة إليزابيث باعتباره العصر الذى لم يجمع فى الربط بين التخيل والعقل. وبالرغم من درجة الحضارة التى استمتع بها ذلك العصر ، فإنه لا تزال حياة « درجة من الخرافة كافية لأغراض الشعر وتبنى الحيل الفنية الخاصة بالقصة الخيالية » (١٢٠) . إن النقد لم يقيد بعد التخيل ، والهجاء لم يكبح تمهينات الخيال ، والعلم لم يكن قد طمس بعد كل الأوهام .

ومن وجهة نظر وورتن نجد أن الشعر الإنجليزى (ونفترض كل الشعر) قد مر بثلاث مراحل : التخيل ، والتخيل والعقل فى تركيب ، الحكم والصوابية . وبدأ هذا مفيدا له من وجهة نظر التقدم الاجتماعى للإنسانية ؛ حتى ولو قد تسبب فى موت التخيل والشعر .

بالإضافة إلى هذا ، فإن وورتن لم يفقد الأمل فى الشعر. فبالرغم من خطته الصارمة وما فيها من خوف أن يكون هناك المزيد من التدهور فى التخيل نتيجة النمو اللاحق للحضارة، فإنه كان يأمل أن تنعكس هذه العملية . ولقد تطلع إلى الإحياء الملتونى « كثورة منظورة » ، كمحاولة لإعادة إدراج « التخيل والخيال والوصف التصويرى المرتى والصورة المجازية للرومانسية » بدون التضحية « بالإنقاء وحسن التمييز والبراعة والحكم » ، والذى يبدو له أنه مكاسب الحدالة (١٢١) . وإن وورتن والمجموعة التى معه وهم يستشعرون ببعض القلق يحتفظون

(١٢٠) المصدر السابق ، الجزء الثالث ، ص ٤٩٠ - ٤٩١ .

(١٢١) تصنيف لكتاب ملتن : قصائد من عدة مناسبات (لندن ، ١٧٨٥) ص ٦ من المقدمة ، وص ١٢ من المقدمة .

التاريخ ، الجزء الثالث ، ص ٤٩٧ و ٤٩٩ .

بوجهة نظر مزدوجة : الثقة فى تقدم الحضارة الحديثة ، بل وحتى الذوق الحسن الحديث ، ومع هذا هناك نكوص عن « عالم التخيل الجميل » .

ولم يحدث إلا فى القارة الأوربية مع جماعة «العاصفة والاجتياح» أن جرى فهم النتائج، كما جرى نبذ التوفيق . وعلى أى حال ومن وجهة نظر حالية لجد أن التوفيق الإنجليزى لا يظهر بدون جاذبيته، أو حتى تبريره العقلى . إنه يصبح حيويًا بروح تاريخية حقيقية من التسامح ، وإقرار باستحالة العودة إلى الظروف التى أوجدت الشعر القديم . وفى موقف مختلف ، وفى إطار مختلف نحن معرّضون للمشاركة فى هذا التوفيق اليوم . ونزعتنا التاريخية التى تؤيد أشد أنواع الفن تنوعًا من رسومات الكهوف قبل التاريخ إلى بيكاسو ، من هوميروس إلى إليوت ، من التحليلية السهلة إلى سترافينسكى هى نزعة انتقائية شاملة كلية . وفيها التضمينات نفسها من العقم الذى نشعر به عند النقاد المهتمين بالتراث القديم فى القرن الثامن عشر . واليوم هم - بحق - يستخلصون تعاطفًا شديدًا واهتمامًا كبيرًا ، فهُم يمثّلون بدايات وجهة نظر يبدو أنها أصبحت شبه عامة شاملة فى العالم الأكاديمي اليوم .

المصادر والمراجع

.. * ..

No Part of topic has been investigated more thoroughly and competently than this. But there is no general treatment, except in the old-fashioned surveys by Saintsbury; A. Bosker, *Literary Criticism in the Age of Johnson*, Groningen, 1930, new ed. New York, 1953; and J. W. H. Atkins, *English Literary Criticism : 17 th and 18 th Centuries*, London, 1951 . A small but excellent sketch is Ronald S. Crane's " English Neoclassical Criticism, " in *Dictionary of World Literature*, ed. Joseph T. Shipley (New York, 1941), pp. 193 - 203, reprinted in *Critics and Criticism : Ancient and Modern*, ed. R. S. Crane (Chicago, 1952), pp. 372 - 88 . There is much good comment in Meyer H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (New York, 1953), which is, however, largely devoted to the romantic movement .

On main genres see Clarence C. Green, *The Neo-Classic Theory of Tragedy in England during the Eighteenth Century*, Cambridge, Mass., 1934; H. T. Swedenberg, Jr., *The Theory of the Epic in England, 1650-1800*, Norman Maclean, " From Action to Image : Theories of the Lyric in the Eighteenth Century," in Crane's *Critics and Criticism*, pp. 408-60.

A General treatment of historicism is my *Rise of English Literary History*, which discusses many related questions. I must refer to it for a fuller development of this chapter.

The following books and article are most relevant to the topics of the chapter, in the order in which they are taken up in the text.

Shaftesbury : see the last chapter of Ernst Cassirer, *Die platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge*, Leipzig, 1932, Eng. trans. Austin, Texas, 1953; R. L. Brett, *The Third Earl of Shaftesbury*, London, 1951.

Taste : see, besides Bäumler, Martin Kallich, "The Associationist Criticism of Francis Hutcheson and David Hume," *SP*, 43 (1946), 644-67; Marjorie Grene, "Gerard's Essay on Taste" *MP*, 41 (1943), 45-58.

Genius, imagination, and originality : cf. Logan Pearsall Smith, *Four Words* : Romantic, Originality, Creative, Genius, Oxford, 1924; Paul Kaufman, "Heralds of Original Genius," in *Essays in Memory of Barrett Wendell*, Cambridge, Mass., 1926; A. S. P. Woodhouse, "Collins and Creative Imagination," in *Studies in English by Members of University College, Toronto*, ed. M. W. Wallace (Toronto, 1931), pp. 59-130; Donald F. Bond, "The Neo-Classical Psychology of Imagination," *ELH*, 4 (1937), 245-64; Walter J. Bate, "The Meaning of Archibald Alison's Essays on Taste," *PQ* 27 (1948), 314-24.

Alison : see Martin Kallich, "The Tendency toward Platonism in Neo-Classic Esthetics," *ELH*, 1 (1934), 91-119; Hoyt Trowbridge, "Platonism and Sir Joshua Reynolds," *English Studies*, 21 (1939), 1-7; Michael Mackern "Reynolds and the Ambiguities of Neo-Classical Criticism" *PQ* 21 (1952), 383-98.

Particularity : see Houghton W. Taylor, "Particular Character : an Early Phase of a Literary Evolution," *PMLA*, 60 (1945), 161-74; Scott Elledge, "The Background and Development in English Criticism of the Theories of Generality and Particularity" *PMLA*, 62 (1947), 147-82.

Burke : see Dixon Wecker, "Burke's Theory of Words, Images and Emotion," *PMLA*, 55 (1940), 167-81.

Kames : see Gordon McKenzie, "Lord Kames and the Mechanist Tradition," in *Essays and Studies in English*, University of California Publications, 14, Berkeley, 1943; Helen W. Randall, *The Critical Treory of Lord Kames*, Northampton, Mass., 1944 (good). See also comments in I. A. Richards, *The philosophy of Rhetoric* (New York, 1936), pp. 16ff., 98 ff.

Blair : see Robert M. Schmitz, *Hugh Blair*, New York, 1948.

Shakespearean criticism in the 18th century : e.g. Herbert S. Robinson, *English Shakesperian Criticism in the Eighteenth Century*, New York , 1932; Robert W. Babcock, *The Genesis of Shakespeare Idolatry*, Chapel Hill, 1931.

Tragic pleasure : Earl R. Wasserman, "The Pleasures of Tragedy," *ELH*, 14 (1947), 283-307.

Comic theory : J. W. Draper, "The Theory of the Comic in Eighteenth-Century England," *JEGP*, 37 (1938), 207-23 (a slight treatment); Edward N. Hooker, "Humour in the Age of Pope," (*Huntington Library Quarterly*, 11 (1947-48), 361-86.

Primitivistic theories of the epic : L. Whitney, "English Primitivist Theories of Epic Origins," *MP*, 21 (1924), 337-78.

Homer : Donald M. Foerster, *Homer in English Criticism : the Historical Approach of the Eighteenth Gentury*, New Haven, 1947.

Spenser : Jewel Wurtsbaugh, *Two Centuries of Spenserian Scholarship, 1609-1805*, Baltimore, 1936.

The novel : Joseph B. Heidler, *The History, from 1700 to 1800, of English Criticism of Prose Fiction*, Urbana, Ill., 1926.

Gray : William P. Jones, *Thomas Gray, Scholar*, Cambridge, Mass., 1937.

John Brown : Hermann M. Flasdeck, *John Brown (1715-1766) und seine "Dissertation on Poetry and Music," Husic,* 1924.

Joseph Warton : Hoyt Trowbridge, "Joseph Warton on Imagination," *MP*, 35 (1937), 73-87; Paul Leedy, "Genre Criticism and the Significance of Warton's Essay on Pope," *JEGP*, 45 (1946), 140-6.

Hurd : Edwin Montague, *Bishop Hurd as Critic*, unpublished dissertation, Yale University, 1939 ; idem, "Bishop Hurd's Association with Thomas Warton," *Stanford Studies in Language and Literature*, ed. Hardin Craig (Stanford University, 1941), pp. 233-56; Audley L. Smith, "Richard Hurd's Letters on Chivalry and Romance, *ELH*, 5 (1939), 58-81; Hoyt Trowbridge, "Bishop Hurd : A Reinterpretation," *PMLA*, 58 (1943), 450-65.

Thomas Warton : Clarissa Rinaker, *Thomas Warton : a Biographical and Critical Study*, Urbana, Ill., 1916; Raymond D. Havens, "Thomas Warton and the Eighteenth Century Dilemma," *SP* 24 (1928), 36-50; David Nichol Smith, *Warton's History of English Poetry*, Oxford, 1929. For a detailed treatment see the last chapter of Wells, *Rise*, where there are many more bibliographical references.

(٧)

التقد الإيطالى

تلعب إيطاليا دورا كبيرا وبارزا في تاريخ النقد الأدبي : في عصر النهضة وفي أوائل القرن الثامن عشر ، ومرة أخرى في أواخر القرن التاسع عشر (دي سانجيتس)^(١) ، وفي أوائل القرن العشرين (كروتشه) . ولكن في أواخر القرن الثامن عشر يبدو أن دورها كان ثانويا نسبيا .

ويعد كتاب جيان فنستزو جرافينا^(٢) « التفكير الشعري » (١٧٠٨) صيغة من أجمل الصياغات للمذهب الكلاسيكي الجديد . إن الشعر هو الحقيقة ، وقد تقنعت في شيء مشابه محبوب ، إنه يجرى التعبير عنه في شيء مشابه محبوب ، إنه علم يأمل في التعبير عنه بشكل عيني : « الشعر هو ساهر ، ولكنه ساهر مفيد ، والشعر يحتاج ، ولكنه يلد حماقاتنا »^(٣) . وقد عارض جرافينا التمسك الخاضع بالقواعد ، واستهجن النزعة العقلانية المتطرفة لبعض الديكارتيين الفرنسيين .

وهو في بحث مبكر له هو « مقال عن أنديموني » (١٦٩١) هاجم فيه مفهوم الجنس الأدبي ، وإن كان قد كتب فيما بعد عن نظرية التراجيديا .^(٤) ويصفه عامة يصعب أن نتيين كيف يمكن الإشادة به كمبشر بالرومانسية ، إنه مُشَرِّع ، وهو أساسا

(١) فرانسيسكو دي سانجيتس (١٨١٧ - ١٨٨٢) : ناقد ومؤرخ إيطالي وهو مؤسس النقد الأدبي الحديث . له « تاريخ الأدب الإيطالي » (١٨٧٠ - ١٨٧١) . (المترجم) .

(٢) جيان فنستزو جرافينا (١٦٦٤ - ١٧١٨) مشرِّع وكاتب ناقد إيطالي . (المترجم) .

(٣) النشر : ص ٨ ، ص ١٥ .

(٤) « مقال عن أنديموني دي ألساندرو جويني » في « القتر » ص ٢٤٩ وما بعدها ، وخاصة ص ٢٦٠ - ٢٦١ . كروتشه في « علم الجمال » الترجمة الإنجليزية من ٤٤٤ - ٤٤٥ م . قويموني « نشوء تاريخ الأجناس الأدبية » في « تقنية وتاريخ الأدب » بإشراف ا . موبيليانو (ميلانو ، ١٩٤٨) ص ١٨٩ وما بعدها ، استقل الكثير من هذه القوة ، ولكن لا يبدو لي إلا أنه مجرد إرهاب من بالقوِّعات والجدة . ويعد ذلك كتب جرافينا « عن التراجيديا » (١٧١٥) « النشر » ص ١٥٠ وما بعدها .

عقلاني ، ولقد رأى الشاعر إنسانا يجسد المفاهيم ، يستخدم حلاوة الغناء لتمدين الناس ^(٥) .

وهناك معاصرون له مثل المستنير لودفيكو أنطونيو مورا توري (١٦٧٢ - ١٧٥٠) وهم يمتون على نحو فحج إلى التراث نفسه الذي حاول إحياء شعراء عصر النهضة بعدما لاحت لهم ضلالات الزخرفة الغريبة (فن الباروك). لقد تحدثوا عن اللوق السليم، كما فعل الفرنسيون، ودافعوا عما هو معجز، وآمنوا بالتخيل؛ أي قوة الابتكار وحق التصور الخيالي والعرض التصويري البصري، وجعل غير الممكن راجحا، وهي أوضاع دافع عنها كل الكلاسيكيين الجسد المتارين . ولايكادون يختلفون عن المدافعين الأكثر تحمرا عن العقيدة الكلاسيكية الجديدة في الخارج ، ولم يمارسوا تأثيرا شديدا خارج إيطاليا . والصلة الطفيفة كانت استقبال بودمر الناقد السويسري لبيرو دي كاليو واحتفاله ببعثه الصغير « التقابل بين الشعر والتراجيديا في إيطاليا وفرنسا » (١٧٣٢) وقد سبق كاليو ببعض حجج لسنج ضد المسرح الفرنسي ، وهولم يجنح - بطبيعة الحال - للحرية الرومانسية ؛ بل جمع إلى النص والمعنى الحقيقي لأرسطو ضد القواعد الفرنسية ^(٦) . ولكن بينما كان التراث الكلاسيكي الجديد يعاد تأسيسه في إيطاليا كان يعيش ، ويكتب في نابولي فيلسوف هو جيامباتستا فيكو (١٦٦٨-١٧٤٤) طرح مفهوما مختلفا جدا عن الشعر والتاريخ الأدبي في كتابه «العلم الجديد» (١٧٢٥) ، فالشعر معارض تماما للعقل ، ويرتبط بالحواس ويتوحد بالتخيل والأسطورة. والشعراء يمتون إلى العصور البطولية القديمة للبشرية

(٥) عن جرافينا كميغو بالرومانسية انظر : ج. ج. روبرتسون : دراسات في نشوء النظرية الرومانسية . « التراث »

(٦) عن كاليو انظر : روبرتسون ، كورتشة ، كرهجلي .

عندما تكلم الناس لغة الاستعارة ، لغة الإشارات . وواضح أن فيكون قد ذكر لأول مرة أن الشعر هو ضرورة للطبيعة ، وهو العملية للعقل الإنساني ^(٧) . وهو ميروس الذى هو ليس إلا اسما للأمة اليونانية إنما يروى تاريخها فى الغناء ، ودائى - وهو هو ميروس البربرية الجديدة فى المصور الوسطى - هما الممثلان للصحة الشعرية ، بينما المصور الحديثة لا تستطيع أن تتج إلا الخطباء والفلاسفة ^(٨) . ويبدو أن الطبيعة - لا الفن ، والتخيل - لا العقل - يلخصان نظرية فيكون .

والمفهوم الجديد والمتطرف للشعر وتاريخه منسوج بدقة - بشكل يدعو للدهشة - فى خطة تأملية مذهلة لفلسفة فى التاريخ والإنسانية: ولم يتم إدراك مغزاها إلا عندما عرضها بنديتو كروتشه فى كتابه «علم الجمال» (١٩٠٢). لقد رأى كروتشه فى فيكون سلفه الروحى المباشر ومؤسس علم الجمال . وهو يؤكد الموضوعات الدالة المتكررة المثمرة ، ويقلل - بإصرار أو يتجاهل بعناد - عناصر أخرى تجعل معتقدات فيكون أقل وضوحا بكثير عما تظهر به فى عرضه الرائد ^(٩) . وفيكون لم يكن قادرا بالفعل على أن يميز بين الشعر والأسطورة ، وإن « حكمته الشعرية » ليست الحلدس عند كروتشه ، بل هى معرفة أدنى بكل بساطة . وفى الممارسة فإن تصويره للشعر ليس بعيدا تماما عن مواطنه جرافينا ، كما يبدو . إن « الحقيقة الخيالية » هى نوع أدنى من الحقيقة المتاحة للمجتمعات البدائية ،

(٧) هنا فقرات رئيسية فى « العلم الجديد » (طبعة ١٧٤٤) : الفقرات : ١٨٥ ، ٢١٤ ، ٣٦٢ ، ٣٧٥ ، ٣٨٤ .

٤-٩ ، ٤٦٠ ، ٨٢١ (تزييم الفقرات استخدمه نيكراينى وورجين - فيش) .

(٨) المصدر السابق : الفقرات : ٨٧٣ ، ٨٧٥ ، ٧٨٦ ، ٨١٧ . ومن دالتى أيضاً جويدور : من دالتى (كتب عام ١٧٢٨

أو رسالة إلى بجلي وأنجيهلى (٢٦ ديسمبر ١٧٢٥) .

(٩) عرض كروتشه الكامل فى كتاب « فلسفة فيكون » ، باريس ، ١٩١٠ .

والشعو ليس بأى حال من الأحوال ذاتيا تلقائيا ، بل هو القوة التربوية الرئيسية التى تقود الناس خارج البربرية ^(١٠) .

فإذا سلم المرء بالتفسير الكروتشى، فإنه ربما لا تزال لديه شكوكه عما إذا كانت القطعية التامة بين الشعر والعقل؛ والتلاحم بين الشعر واللغة يستحقان مثل هذه التقديرات ، وعلى المرء أن يتقبل فوق كروتشه الخاص ، لكى يرى فى فيكو مؤسس علم الجمال. وفيكو فى نظر غير المؤمن بكروتشه هو بالأحرى فليسوف تاريخ ، بل هو حتى عالم اجتماع ، حاول أن يقيم خطة للتطور التاريخى . ويبدو أن تمكنه من الأدب العينى الملموس ضعيف : وهو لا يتناول هومبروس ودانتى إلا كرمزين للعصور البطولية التى كان يدرسها . وتفسير فيكو لدانتى الذى ينحى جانبها اللاهوت والمجاز ، ويرى فيه جلالاً تخيليا كان أعظم استبصار عند فيكو فى العمل الفنى ، وإن كان محدودا وقابلا للمناقشة بشأنه ^(١١) .

ونحن - إذ نتأقش فيكو فى تاريخ للنقد الأدبى - لانستطيع أن نتجاهل أنه لم يحظ بالاعتراف به أو ألا يكون له تأثير إلا على نحو واهن فى القرن الذى عاش فيه ^(١٢) . وهذا لا يقلل بالتأكيد من عظمتة ، وبجانب هذا لا يقلل من دوره التاريخى . وهناك بعض الأصداء فى فيكو فى النقد الأدبى الإيطالى فى القرن الثامن عشر ، لكنها أصداء خافتة ، ولاتظهر على الإطلاق أى إشارة بأهميته الشورية .

(١٠) انظر المجمع المتنعة ضد تفسير كروتشة فى أمبيريو : مقدمة لدراسة ج . ب . فيكو « خاصة ص ١٧٧ وما بعدها .

(١١) انظر تعليق كروتشه « شعر دانتى » (الطبعة السادسة ، يارى ، ١٩٤٨) ص ١٦٨ وما بعدها : م فورييتى : « أسطورة الشعر البدائى والنقد الذاتى لفيكو » فى الأسلوب والإنسانية عند ج . ب . فيكو ، يارى ، ١٩٤٦ .

(١٢) انظر الوثائق ضد كروتشة فى « المصادر والمراجع » ، جزء إن . نابولى ، ١٩٤٧ . وهناك ملخص استهلالى فى ملحق كتاب « فلسفة ج . ب . فيكو » .

والمحاولات المبذولة للبرهنة على تأثيره في فرنسا والمجترات وألمانيا إبان القرن الثامن عشر في علم الجمال قد فشلت . فلاتوجد أي بادرة بسيطة تدل على أنه كان مقروءا من جانب الإنجليز قبل كولردج ، الذي أعلاه دكتور براتى نسخة من « العلم الجديد » عام ١٨٢٥^(١٣) . ومع هذا فحتى كولردج لم يتبين أهميته الكاملة فيما يتعلق بعلم الجمال والنظرية الأدبية . ولا يوجد أي شيء يدل على أن كونديلاك أو روسو قد وضعوا أيديهم على فيكو . وجاء تأثير فيكو في ألمانيا في وقت متأخر أيضا : لقد طلب هرمان نسخة من كتاب « العلم الجديد » في عام ١٧٧٧ ، بعد أن كانت أفكاره كلها قد تشكلت . وقد حصل جوته على نسخة منه في نابولي عام ١٧٨٧ ، ولكن يبدو أنه لم يقرأها . ويشير هررد بنغموض إلى فيكو في وقت متأخر في عامي ١٧٩٧ و ١٨٠٠ باعتباره « فيلسوفا حساسا جدا لإزاء الإنسانية »^(١٤) . ولاتوجد حجة أو برهان يمكن طرحه يدل على أن فيكو كان مفهوما في الخارج في قرنه ، فأسلوبه صعب وفاسد ، وخطه غامضة ، والبحر الشامل للقرن السابع عشر بما فيه معرفة واسعة عتيقة كانت تحول دون فهمه .

وأوجه التشابه التي يمكن أن توجد بين تعاليم فيكو وتعاليم عديد من معاصريه يجب تفسيرها من خلال الأسلاف المشتركين والموقف المشترك . ولا يوجد أحد أعاد تقديم النموذج الفريد لفكره ، لكن الأفكار الفردية التي تبدو ذات طابع مميز لفيكو كانت معروفة تماما من ذى قبل ، والتميز بين شعر الفن وشعر الطبيعة يرجع إلى عصر النهضة . لقد تطور على نحو كامل - على سبيل المثال - عند

(١٣) انظر : م . هـ . فنش : « صاحبنا النعمة الكولردجية دكتور براتى وفيكو » « معبدن فيلولوجي » العدد ٤١

(١٩٤٣ - ١٩٤٤) ص ١١١ - ١٢٢ .

(١٤) التفاصيل منذ كرونش كما سبق التتويه بها . وإشارات هررد الواردة في « الأعمال » بإشراف سوفان ، المجلد

١٨ ، ص ٢٤٦ : المجلد ٣٠ ص ٢٧٦ .

فرنسيسكو باتريزى فى كتابه «عقد من الجدل» (١٥٨٦). ولقد تناولوه بوتنام وصمويل دانيال، وجرى جدال مستمر حوله فى القرن السابع عشر. وكتاب فونتيل «بحث فى الشعر بصفة عامة» هو مقابل دقيق لخطاطية فيكو مع تقسيم مضاد. ولقد رصد نهاية عصر «الصور الخرافية والمادية» ونهاية الإلهام الالمانية، وكان يأمل فى شعر مستقبلى من إنتاج العقل^(١٥). وتصور فيكو لهوميروس الذى يفكك شخصيته بالكامل ليس له مثل فى أى مكان آخر؛ بالإضافة إلى ذلك فإن فكرة هوميروس كشاعر بدائى لها مصادرهما فى القديم، وكانت شائعة بقدر كاف فى ذلك الوقت بالنسبة للإنجليز، من أمثال ريتشارد بنتلى وهنرى فلتون. فلقد أشاروا فى عام ١٧١٣ إلى «الأغنيات المفككة» عند هوميروس و«خيوط الأغنيات الشعرية» عنده^(١٦). وتأثير فيكو على علم الجمال والنقد الأدبى فى القرن الثامن عشر لم يكن له وجود.

يجب وصف النقد الإيطالى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر بأنه مشتق - إلى حد كبير - على نحو ليس كثيرا من تراثه، بل من النقد الفرنسى والإنجليزى فى العصر. وعندما يحور النقد نفسه من معتقدات جرافيا، فإنه لا يفعل هذا إلا لى يستوعب أفكار النزعة التجريبية الإنجليزية والنزعة الحسية الفرنسية. وفى أواخر القرن بدأ الإحياء الألمانى لعلم الجمال الأفلاطونى الجديد على يد فمكلمان والفنان المصور رفائيل يسهم أيضا فى التأثير فى إيطاليا.

(١٥) فونتيل : الأعمال (باريس ، ١٧٩٠) المجلد الثانى ، ص ١٩٣. والبحث نشر لأول مرة عام ١٧٥١. ولكن مفروض أنه كتب فى أواخر القرن السابع عشر ، فقد قُسم له يقال طبع لأول مرة عام ١٦٦٨ .

(١٦) ريتشارد بنتلى : ملاحظات عن المذهب المتأخر من التفكير العر (لندن ، ١٧١٣) ص ١٨ - ١٩ : هنرى فلتون : رسالة علمية عن قراءة الكلاسيكات (لندن ، ١٧١٣ : الطبعة الثانية ١٧١٥) ص ٢٢ - ٢٣ .

وأبرز شاعرين فى النصف الثانى للقرن وهما بارينى والفيرى ليست لهما إلا أهمية بسيطة من حيث هما ناقلان . لقد ألقى جوميسى بارينى محاضرات « مبادئ الفن الرفيع » (١٧٧٣ - ١٧٧٥) ، وهو يردّد الأمور الشائعة فى العصر : الحسُّ الحسَنَ والعقل واللذة واللوق ودوافع الشعر وغايته فى التقسيم الاخلاقى ، والنفع الاجتماعى ووسيلته التمسُّ القارئ وتحركه . وواضح أن بارينى واحد من أوائل الإيطاليين الذين تخلّوا عن العقلانية ، وأنه ينشد مبدأ اللذة والانطباع الحسى ، وهو يتحدث عن العاطفة المخلصة . ولكن هذه الأمور لم تكن جديدة إلا فى إيطاليا . ومن الناحية الأساسية كان بارينى لا يزال مبداً أخلاقياً ، وقد آمن « بالشعور الطيعى للناس ؛ ذلك الشعور المشترك عند الجميع ، وأنه غير خاضع لآى تغير » (١٧) .

وقد اقترح فيتلوريو الفيرى الكاتب التراجيدى العظيم آراءً عن دور الأدب لا تكاد تكون جديدة ، ومع هذا فهى مدعشة بسبب نغمتها المتحمسة وطريها النبوى . وكتابه « مبادئ الأدب » (١٧٨٨) هو حقاً شعر دهرامب أو نقد ساخر (والإنسان لا يكون متأكداً ، أى الأمرين يقصد) . وهو يفضل التوحيد القديم بين الحرية وصناعة الأدب . وقيم الفيرى تقابلاً بين الأمير الحاكم وبين الأديب ، وهو لا يريد أى علاقات مهما تكن بينهما . وإن أى أدب للبلاط ، وأى تقبل للحماية والرعاية ، أى تبعية للسلطة خيانة ، أى « الإكليركيين العلمانيين » على نحو مانقول مع المفكر والأديب الفرنسى جوليان بندا . لقد استعرض الفيرى تاريخ الأدب من وجهة النظر المفردة هذه : إن فرجيل وهوراس وتاسو وأريوستوراسين لهم جميعاً نصراء يرفعونهم ، ومن ثم كانوا فاسدين ؛

ودائتي وحده (ونحن نفهم أن الفييرى معه ضمنا أيضا) كان حرا حقا وعلى نحو شامل . وتمجيد الفييرى للعبقرية العاطفية والدافع الطبيعي يبدو أن به نغمات رومانسية ، ولكن من الناحية الفعلية تتواجد بقية العزة الأرستقراطية والتحفظ الإنسانى ، والترنيمه الأخيرة لزهو « الشعراء » وتعطش للشهرة الخالدة (١٨) .

والأكثر احترافاً فى فن الشعر والنقد فى هذا العصر كانوا - إلى حد كبير - تقليديين، أو جاء نقدهم تنويعات للنظريات التجريبية الجديدة . وهكذا نجد كتاب سيزار بكاريا « بحث عن طبيعة الأسلوب » (١٧٧٠) قائماً على نظرة تذهب إلى أن كل أفكارنا مستمدة من الإحساسات ، ولهذا فإن أفضل أسلوب هو الأسلوب الذى يثير أكثر الإحساسات الباعثة على اللذة (١٩) . إنه جدال لصالح أسلوب عيني حسى ، وضد التراث البلاغى المجرد الموروث من عصر النهضة . والتيار العكسى نحو علم جمال لما هو مثالى قد بُعث من جديد مؤخراً فى القرن إلى حد كبير على أيدى منتظرين للفنون الجميلة من أمثال ميليزيا الذى كان واقعا تحت تأثير فنكلمان ومنكس (٢٠) . وقد طرح أبيه جوسى سباتلى المعروف على نحو بسيط فى دراسته الصغيرة « تجربة عن الجمال » صورة من نظرية الجمال المثالى . ولكنه اعترف فى موضع ثانوى بالطابع الشخصى والتفرد والفردية (٢١) . ومصطلح الطابع الشخصى

(١٨) انظر التطبيقات التطبيقية فى كتاب « اللييرى » ليويل سرفينين ، الجزء الرابع ، ص ١٥٢ وما بعدها .

(١٩) بكاريا : « بحث عن طبيعة الأسلوب » (ميلانو ، ١٧٧٠) ص ٢٧ .

(٢٠) أنطوان رفايل منكس (١٧٢٨ - ١٧٧٩) : « فنان مصور ألماني عمل فى روما ومدريد ، كان يعد أعظم رسامي

عصره ودر المعارض الأكبر للكلاسيكية الجديدة » (المترجم) .

(٢١) سباتلى : تجربة ، ص ٢٢ .

والمعروف منذ شافستبرى لقي تحبيذاً شديداً فى ألمانيا عند سولتز (والذى يبدو أنه النقطه من سبالتى) وهيرث وهيزيخ مايروجوته ، وأخيراً عند فريدريك شلجل وهارلت . وحتى بوزنكيت (٢٢) يسميه « الفكرة المحورية فى علم الجمال الحديث » (٢٣) . وإن كان فى حد ذاته لا يبدو إلا مصطلحاً جديداً للمشكلة الرئيسية ، ألا وهى مشكلة المحاكاة .

والصراع نفسه بين الكلاسيكية القديمة والتجريبية الجديدة يمكن تصويره فى النقد التطبيقي فى العصر . وتعكس العضلات الأدبية، كما فى كل مكان آخر ظهور ذوق جديد . وقد انتقد سامزيو بتينللى فى كتابه « الرسالة الفرجيلية » (١٧٥٧) دانتي استناداً إلى ذوق فولتير وحججه العامة . (فالكوميديا الإلهية) لدانتي هى قصيدة « بدون حدث ، هرج ومرج » مليئة بالذوق الفاسد ، مع وجود فقرات جميلة قليلة (٢٤) . وأبطاله هم فرجيل وبتراىك وراسين . وكان على أدب حديث جديد أن يبرز متحرراً عما اعتبره بتينللى يد الماضى الميتة . وكتاب جاسبارو جوزى (٢٥) « دفاع عن دانتي » (١٧٥٨) يكرر الحجج الدالة على جلال دانتي و « متحف صوره » ، ويحاول أن يجد وحدة القصيدة فى شخص الشاعر : فإذا كانت « الكوميديا الإلهية » تُسمى

(٢٢) برنارد بوزنكيت (١٨٤٨ - ١٩٢٣) فيلسوف بريطانى مؤمن بالهيجلية الجديدة له كتاب شهير فى الدراسات الجمالية هو « تاريخ علم الجمال » (المترجم) .

(٢٣) بوزنكيت : تاريخ علم الجمال . ص ٢٧٢

(٢٤) رسائل فرجيلية . ص ١٢

(٢٥) جاسبارو جوزى (١٧١٢ - ١٨٧٦) كاتب ونقاد إيطالى عرف بالأسلوب البليغ والحكم الصائب والذوق الحسن (المترجم) .

الكوميديا الدانتية « فإن الوعي الكلاسيكي الجديد عند جوزى يكون قد أشيع » (٢٦) . إن كتاب « دفاع عن دانتى » ليس وثيقة ثورية : يبدو أنه تشخيص لما كتبه بوب « مقال عن النقد » ، وقد ظهر فى ترجمة إيطالية على شكل ملحق .

ولا يوجد سوى ناقلين اثنين فقط يقفان كشخصيتين حقيقتين ومبتكرتين : ماشيورى سيزاروتى وجويسى بارنى . لقد أطلقوا على سيزاروتى (١٧٣٠ - ١٨٠٨) اسم هرردر الإيطالى ، ولأول وهلة يلوح أن وضعه ليس مختلفا . لقد ترجم سيزاروتى - أو بالأحرى - أعد أشعار أوسيان فى نظم غير مقفى ، وقد وجد مرة أخرى فى الفترة الحديثة معجيين متحمسين (٢٧) . وتُظهر رسالة كتبها سيزاروتى إلى ماكفرسون تفضيله « لشعر الطبيعة والشعور » على « شعر التأمل والعقل » (٢٨) . والملاحظات الواردة عن أوسيان تثنى عليه كعبقريّة ذات طبيعة متوحشة ، وتقتبس مقالته فيكو : « الرجال الحشنون والعاطفيون يتفردون ، ويتحدثون بالمشاعر » . وقد اعتبر هذا أكبر صفة جوهرية للغة الشاعرية (٢٩) . وسيزاروتى يشبه هرردر ، فهو على وعى - بالفعل - بالاختلافات القائمة على الذوق القومى ، والحاجة إلى تاريخ فلسفى للأدب .

(٢٦) جوزى : « دفاع عن دانتى » ص ٢٦ .

(٢٧) وخاصة عند بينى : ما قبل الرومانسية الإيطالية .

(٢٨) رسالة إلى ماكفرسون (١٧٦٢) فى « مختارات » ، الجزء الثانى ، ص ٢٥٢ .

(٢٩) المصدر السابق ، الجزء الثانى ، ص ١٢٥ ملاحظة على البيت ١٨٤ من القطع الثالث .

ولكن من الناحية الفعلية لا يقارن سيزاروتى بهردر سواء فى اتساع المجال أو فى الإنجاز أو فى المكانة التاريخية . ورغم أن ترجمته لأوسيان تظهر حساسية جديدة فإنه لم ينقطع إطلاقاً عن مفاهيم الشعر الأساسية فى القرن الثامن عشر . لقد ظل رجل عصر التنوير، وهو يتشابه فى النظرة مع الاسكتلنديين والإنجليز الذين مهدوا الطريق لهردر : بليسر ، برسى ، وورتن . وهو لم يكن يؤمن بالنزعة البدائية بشكل كبير مثل بليز فى مدحه لأوسيان . وحتى ذوق أوسيان هو ذوق الإنسان المتحضر المهذب والرقيق، والذي ابتهج سيزاروتى أن يجده وسط الهمجية . ورغم أن لسيزاروتى هواجسه عن الأصالة الكاملة تجاه رؤية ماكفرسون ، فإنه يفضل أوسيان على هوميروس ، ويؤكد أن هوميروس أدنى فى المرتبة من أوسيان فى الإنسانية (٣٠) . والإعداد الذى قام به سيزاروتى للإلياذة « موت هكتور » (١٨٧٩ - ١٧٩٤) هو إعداد عقلانى وأخلاقي تماماً . وهلين تبنى الندم على خيانتها لمينلاوس ، ويعاقب هكتور بسبب نهرته لمراى آلام أخيه باريس . لقد كان سيزاروتى ناقلاً حديثاً ضد اليونانيين فيه شيء من عنف ، بل وحتى فيه شيء من ضغينة . وبالرغم من - أو ربما بسبب - أنه كان أستاذاً لليونانية وحاضر بتوسع عن الأدب ، فإنه قال إن لوسيان هو المؤلف الوحيد الجدير بالترجمة على نحو متسع ، ولم يكن لديه إلا احتقار للفلسفة اليونانية (٣١) .

(٣٠) المصدر السابق . ص ٢٤٥ . ٢٥٥ . ٢٧٥ . والنسبة للأمتة من التطبيق على هوميروس انظر بيلى . ص ٢١٨

من الملاحظات .

(٣١) بيلى . ص ٢٠٩ سيزاروتى العظيم ص ٣٦ وما بعدها مدح لأوسيان وارد فى « المختارات » الجزء الثانى . ص

٢٠٤ والاستخفاف بأرسطو « العبادة الغيبية » للقضاء فى « التمل فى لذة التراخييفيا » (١٧٦٢) فى المختارات .

الجزء الأول . ص ٢٤٠ . ص ٢٤٧ .

لم يكن سيزاروتى من المؤمنين بالترعة البدائية ، ولم يكن لديه أى شعور بالشعر الشعبى ؛ لكنه أعجب وأحب الشعر الملى بالشجن ، الشعر العاطفى الشديد . وبدا له أن متاستاسيو (٣٢) هو أعظم الشعراء ، وهو فى أخريات حياته تأثر بشدة - وإن يكن قد اضطرب بعمق - بكتاب فوسكولو « بستان يعقوب » (٣٣) ودانتى مشوش ، والتراجيديديا الإنجليزية غير منتظمة ودموية ؛ (٣٤) ولا يوجد تناقض بين ترجمته لثلاث تراجيديات لفوليتير وأوسيان وأعجابه بمتاستاسيو ، فكلهم مثيرون للشجن .

وسيزاروتى فى نظرياته الأدبية لم يكن بالمثل غير عادى إلا فى السياق الإيطالى . وإلى حد كبير أخذ بأراء جرافينا ، وقد أثنى عليه ثناء حارا وكثيرا (٣٥) . إنه يرفض رأى فيكو فى هوميروس مدركا أن الشعر البدائى عند فيكو هو « الحديث الطبيعى للناس » . وهوميروس فى نظره ليس ذلك الذى فى نظر الأساتذة القدماء والمحدثين على الإطلاق (٣٦) . وبالمثل هو فى أخريات حياته يتجادل ضد نظريات فولف عن الأصول الهوميروسية .

(٣٢) بيترو متاستاسيو (١٦٩٨ - ١٨٧٢) : شاعر وكاتب ملبورامى إيطالى ، أصبح شاعر البلاط فى عام ١٧٣٠ ، وقد ظهرت ٤٠ طبعة من أعماله إبان حياته . (المترجم) .

(٣٣) من متاستاسيو : المختارات الجزء الثانى ، ص ٢٧٢ . ٢٨٢ ومن فورتيس : مجموعة الرسائل الشخصية (فلورنسا ، ١٨١١) الجزء الثالث ص ٢٥٩ - ٣٦٠ .

(٣٤) المختارات الجزء ٣٧ ، ص ٢٠٩ .

(٣٥) من ذلك المختارات ، الجزء الأول ، ص ٢٤٨ .

(٣٦) « التاملات التاريخية - التقنية الأقوية للأيالة » فى المختارات ، الجزء السادس ، ص ٢٨ .

ولسيزاروتى مقال دقيق عن التراجيديا هو « تأملات فى لذة التراجيديا » (١٧٦٢) ، وفيه يتقد دويو وهيوم وكذلك أرسطو . وهو يقول إن التراجيديا تسبب فى انفعال حقيقى ووهم كامل متقطع . وإذا كنّا نعرف أن الحوادث غير حقيقية ، فإنّ هذا لا يستطيع إلا أن يقلل من شعورنا بالرعب والالام ، لكنه لا يغيرها إلى البهجة . والتأثير الحسن للتراجيديا لا يأتى إلا من نزعتها الأخلاقية ومن حبكتها . ونحن نشدها ، لأنّها « مرآة مخاطرنا » (٣٧) . ولقد ظل سيزاروتى غير مرتاح للنقاش السيكلوجى الدائر الذى يتجامل حكمة التراجيديا ، وتجادل حول مبدأ اللذة - الالم ، ورغم أنه يند - بعنف - بالنظهير وكتاب « الشعر » لأرسطو ، فإنه أرسطى على نحو أكثر مما يعرف .

ولدى سيزاروتى مزايا أخرى : فكتابه « تجربة فلسفة اللغة » (١٧٨٥) يعطى تفسيراً متحرراً للتغير اللغوى ، وهذا أمر مطلوب بشدة فى إيطاليا التى كانت لانزال تهتم بالمحاكاة الدقيقة فى ذاتها . ويصوغ سيزاروتى فى كتابه « تجربة فلسفة الذوق » (١٧٨٥) على نحو مؤثر متطلبات الذوق السليم : « أذن متناغمة ، وخيال فذ ، وقلب مستعد للاستجابة برعشة كبيرة لأصغر ترددات المؤلف ، وسرعة فى التقاط علامات خفية ومضات مغلطة من التعبير » يريد أن يراها كلها مرتبطة بالنظام والمعرفة و « روح فائقة عن التحاملات المتعسفة التسعة للعصر وللأمة وللمدرسة » (٣٨) . وهناك قيمة أيضا فى الكتاب الذى نشر بعد وفاته « تجربة الجميل » (١٨٠٩) ، الذى يظهر فى تصنيفاته المنبرسية الذوق

(٣٧) المختارات ، الجزء الأول ، ص ٢٧٢ .

(٣٨) المصدر السابق ، ص ٢٠٤ .

الجدید بالنسبة للجليل والمرعب . وهو يُعدُّ ديموستيتر (٣٩) وتاسيتس (٤٠) وبوسويه وأوسيان أمثلة على ماهو مشير للشجن (٤١) . وهى قائمة متنافرة فى عقولنا ، لكنها متجانسة مع النزعة الانتقائية العاطفية فى العصر .

وعلى الرغم من أن سميزات سيزاروتى فى تاريخ للنقد الإيطالى هى سميزات رائعة إلا أنه لا يمكن أن يعد ضمن العظام فى داخل السياق الأوربى العام . فهو لم يكن مبتدعاً أصيلاً أو صاحب نزعة تركييبية ، بل هو رجل التوفيق والطريق الوسط ، ومثل هؤلاء القوم - مهما تكن درجة حساسيتهم - لا يذكرهم الإنسان على الإطلاق لفترة طويلة .

والناقد الإيطالى فى أواخر القرن الثامن عشر المعروف حتى اليوم فى العالم المتحدث بالإنجليزية هو جويسى باريتى (١٧١٩ - ١٧٨٩) . وإن ارتباطه الطويل والصلبى بدكتور جونسون ونألفاته العديدة المفيدة لدراسة اللغة والأدب الإيطاليين (قواميس ومختارات) تجعل اسمه مألوفاً للدراسين فى القرن الثامن عشر . لكن قلّة هى التى تدرك أن باريتى قد نال أو استعاد كسب شهرة إيطالية كبيرة بفضل مجلته الدورية « لافريستا ليريبرا » ، (وتعنى « السوط الأدبى » ، ١٧٦٣ - ١٧٦٥) وهو يحظى اليوم بالثناء باعتباره « ناقدًا » ، باعتباره ناقد العبقريّة ، كما أنه يحظى من جديد بالنشر وإعادة طبع أعماله وتجميع مختاراته، وتجرى مناقشته باستفاضة . ومما لا شك فيه أن باريتى فى

(٣٩) ديموستيتر (٢٨٤ ق . م . - ٣٢٢ ق . م .) : خطيب وسياسى من أثينا ويعد أعظم خطباء اليونان . (المترجم) .

(٤٠) تاسيتس - حوالى ٥٦ م - حوالى ١٢٠ م) خطيب وسياسى ومؤرخ رومانى . (المترجم) .

(٤١) المصدر السابق . ص ٣٦٣

سياقه الإيطالى له مزايا تاريخية رائعة . لقد هاجم - بمهارة ساخرة وحمية أخلاقية - الموضوعات الأدبية والشعرية السائدة فى العصر - الشعر الرعوى فى منطقة أركاديا باليونان ومراسمه السيئة والنثر المدرسى الطنان بدءاً من محاكاة بوكاشيو والتعليم الجامد المتحذلق عن الأكاديميين والجزويت والتفسخ الأدبى الإيطالى . ومعابيره - وإن ندرت صياغتها نظرياً - « هى تلك المعايير الخاصة بالحياة » والحس المشترك والنفع والبساطة والصدق والأخلاق الطيبة . وبارتى - فى أفضل حالاته - كان كاتباً ذا قوة وحنّة : فهو لديه شعور الصحنى المحبوب بالنسبة لما هو هام ومفيد ؛ ولديه موهبة متعلقة بالفن الخيالى البشع مفعمة بالحبوية وبلغة حماسية . لقد أبدع على غرار الدوريات الإنجليزى التى أتمودجها مجلة « سبكتيتور » متحدثاً خيالياً هو الجندى الخشن أريستاركو سكانابيو ، وقد استطاع من خلال قناعه أن يجعل عقله يتحدث بحرية وصراحة . ومناهجه هى مناهج الاستجابة الدائمة للحس المشترك والوضوح والبساطة . وهو يتناول قطعة من الشعر التقليدى ، ويخضعها للتساؤل : كيف تكون السنة القديمة المتقضية « ذات شعر أبيض فى ديسمبر بافتراض أن الدنيا تمطر ثلجاً ، بينما فى يناير نكون فى طفولتنا بالرغم من أن الثلج لا يزال يتساقط ؟ » (٤٢) وماذا بشأن كل هذه الجلبة عن « الورد الضاحكة للشفاة الحلوة » ، « والسهام فى جعبة كيوييد » إلخ ؟ (٤٣) وكيف يتأتى لبطل مسرحية « حانوت المقهى » لجولدونى - رغم أنه خادم بسيط - أن يظهر ثقافة طيبة

(٤٢) مجلة « السرب الأدبى » العدد الأول ، ص ٢٥٨ .

(٤٣) المصدر السابق ، العدد الثانى ، ص ٩٢ .

ويتحدث بأخلاقيات عالية وينغمس فى تلميحات داعرة فى الوقت نفسه ؟ (٤٤)
 ماذا يمكن أن يقول الإنسان عن مسرحية « باملا » لجولونى ، حيث الفلاح
 المتواضع والد الفتاة يكون نيلا أسكتلندا ، وتشرب السيدات الإنجليزية الشراب
 المسكر فى الشاي الذى يتأوله ؟ (٤٥) كل هذا لغو ؛ فلا شأن له بالحياة الحقيقية .
 وحتى ذاتى رغم إعجابه به فى بعض جوانبه « لا يمكن قراءته سريعا وبلذة » ؛
 إنه يتطلب « جرعة طيبة من العزم والصبر » حتى يمكن رؤية الناقد فيه (٤٦) . ولدى
 بترارك أفكار أفلاطونية مزيفة عن الحب ، وهو أيضا يحتاج إلى أن يُدرس حتى
 يمكن فهمه (٤٧) . ويوكاشيو لا أخلاقى « قلر » ، ويجانب هذا هو الذى دشّن
 اللغة الإيطالية المصطبغة بصبغة لاتينية فاسدة ، وأراد باريتى أن يحل محلها لغة
 حية (٤٨) . وقد أعاد باريتى اكتشاف السيرة الذاتية لسلينى ، وكان واحدا من
 أوائل من أثنى على « أسلوبه » الأكثر حيوية ، وعلى فنه التصويرى المرئى (٤٩) .
 وهكذا تنتمى مجلة « السوط الأدبى » إلى حركة التنوير التى تبشر « بأشياء »
 بدل أن تبشر « بكلمات » . ورغم أن نظرة باريتى الاجتماعية والسياسية كانت
 محافظة ومعادية تماما للفلسفة الفرنسية - معادية لفوليتير وروسو - فإنه آمن
 بالنفع وبالإنسان العام ونزعة واقعية يصعب أن تفرّق بين الفن والحياة . وكل

(٤٤) المصدر السابق ، العدد الأول ، ص ٢٦٩ وما بعدها .

(٤٥) المصدر السابق ، ص الثانى ، ٤٠ - ٤١ .

(٤٦) المصدر السابق ، ص ١١٦ .

(٤٧) المصدر السابق ، ص ٢٢ .

(٤٨) المصدر السابق ، العدد الأول ، ص ١٩٢ ، ص ٢٤٢ ؛ والعدد الثانى ، ص ٢٦٠ .

(٤٩) المصدر السابق ، العدد الأول ، ص ٢٠٢ - ٢٠٤ .

هذا كان شيئا هاما جدا فى إيطاليا فى عصره ، لكن يصعب أن نرى عظمة باريتى من حيث هو ناقد فى سياق أوربى عام . إن مايقوله عن المسائل النظرية كان بسيطا وشائعا فى ذلك الوقت : الشعر يجب أن نستلهمه ، وأن نستشعره بأصالة ، والناقد يجب أن يكون لديه بعض الشعور الشعرى هو نفسه ؛ والشعر « يقول أشياء طبيعية . وجميلة وأشياء عظيمة عديدة ببساطة وبحمية وبحماسة » (٥٠) . وهو عندما يتجاوز هذه التصريحات لمحده يستمد من دكتور جونسون ، بل ينسخه تماما : وهكذا نقل الاعتراضات الخاصة إلى الشعر الرهوى من جونسون ، ووقف بمصطلحاته بالضبط ضد الوهم المسرحى الخرفى و« وحدنى المكان والزمان » (٥١) . ولقد تتبّع « تصدير » جونسون لأعمال شكسبير متابعة دقيقة ، حتى إن المطالب التى طرحها من أجل « مقالات عن شكسبير » (١٧٧٧) وهى فطنة ودالة كممل من أعمال العبقرية يبدو أن هناك مبالغة فيها (٥٢) . لقد جاء الكتاب متأخرا جدا بعد جونسون ولستنج وحتى هردر ، فلا يضيف أى شيء جديد إلى الحجج الموجهة ضد النسق الفرنسى .

ولا يستطيع الإنسان أن يقول أيضا إن النقد التطبيقي عند باريتى هو بصفة خاصة محدد تماما ، وجرت البرهنة عليه بالكامل . وواقعته الفطرية ونزغته الأخلاقية واضحتان بما فيه الكفاية ؛ غير أنه جنباً إلى جنب مع هذا يوجد إعجابه بأريستو ، الذى يعلّمه شاعر إيطاليا ، وإعجابه ببرنى وكل التراث الخاص

(٥٠) المصدر السابق ، ص ٢٤٧ .

(٥١) عرض هذا بشكل مقتضب فى البريتينا مقالاً « اللغ الأديب » ص ٦٩ ومابعدها .

(٥٢) أثنى فويينى وبيئى على باريتى بما يجلّون مزاياء « فويينى » : تكوين باريتى ، ص ١٤٥ .

بالحزليات الماجنة الشاملة وبأكبر تنافر بالنسبة لمتاستاسيو (٥٣) . ويحظى متاستاسيو بالثناء بسبب « وضوح فكره وإحكامه » ، ويسبب تصويره « للمشاعر الدقيقة التي يصعب ، حتى على جون لوك وأديسون أن يعبراً عنها ثراً » (٥٤) . ولاعجب أن يمتدح باريثي أيضاً عدداً كبيراً من الشعراء الصغار والمتشاعرين في العصر ، ولم ير ما هو جديد وعظيم عند جولدوني ؛ لأنه يكره نزعة الشكية ونزعة الأخلاقية .

وباريثي في ثنايا حياته ورحلاته العديدة وإقامتين طويلتين في إنجلترا (١٧٥١ - ١٧٦٠ ، ١٧٦٦ - ١٨٧٩) كان صاحب نزعة علمية في القرن الثامن عشر . كان رجل الاهتمامات المتسعة بالآداب الأخرى غير الإيطالية . ومن أوائل كتبه ترجمته لكورني (١٧٤٩) الذي واصل الإعجاب به باعتباره أعظم كتاب التراجيديات الفرنسيين فهو « شاعر الرجال » ، بينما استهجن راسين باعتباره « شاعر السيدات » (٥٥) . وهناك عملان من منشوراته : العمل المكتوب بالإنجليزية « رسالة علمية عن الشعر الإيطالي » (١٧٥٣) ، والعمل المكتوب بالفرنسية « مقال عن شكسبير » (١٧٧٧) يثيران معضلات موجهة ضد فولتير . ففي العمل الأول يدافع باريثي باعتدال نوعاً ما عن دانتى وتاسو ضد ما كتبه فولتير في « مقال عن الشعر الملحمي » مظهراً أن فولتير عرف قلبلاً من الإيطالية ، ولم يكن على حق في الحكم على رفاق باريثي . وفي الكتيب

(٥٣) « المقدمة » بإشراف بيثوني ، ص ١١٥ .

(٥٤) مجلة « السوط الأدبي » العدد الأول ، ص ٦٠ ، ص ٦٤ .

(٥٥) للفتمة ، ص ٥٢ .

الثانى يهاجم فولتير بسبب حكمه على شكسبير . وقد أظهر من جديد أن فولتير لايعرف الكثير من الإنجليزية ، وأنه ترجم ترجمة خاطئة ومبثثة ، وأن رأيه لاقيمة له . ولقد برهن - وهو مستريح البال - على مافى فولتير من « غطرسة وحقد ووحشية وغباء » ، ولكنه يعترف فى موضع آخر بأنه (بعد جونسون) « هو أعظم كاتب فى القرن » (٥٦) . وكان صبره قليلا بالنسبة لروسو : فروايتة « إميل » تبدو له مجرد شفقة (٥٧) . لكنه يعرف أن فرنسيته وأدبه الفرنسى هما فى حدود عصره بجانب كراهيته « للروح الفلسفية » .

ولقد عرف باريتى أيضا شيئا عن الأدب الفرنسى ، وأدرج وصفا من أوصافه الأولى لهذا الادب بالإنجليزية . وقد وصف كالدرون ولوب دى ييجا على نحو متعاطف ، وإن كان بتحفظات كلاسيكية جديدة عديدة (٥٨) . وهناك مؤلفون إنجليز عديدون بما فى ذلك شكسبير ومilton ودريدن وبوب وأديسون كانوا مألوفين له . وتصوره لشكسبير واضح أنه هو تصور جونسون ، ويحظى شكسبير بالثناء لمعرفته العميقة بالطبيعة الإنسانية وشخصه التى هى ليست أفرادا بل أنواعا ، ومايلقاه من استجابة شعبية (٥٩) . غير أن باريتى لايقول

(٥٦) المصدر السابق ، ص ٣٦٥ .

(٥٧) مجلة « السوط الأدبى » العدد الأول ، ص ٣٣٢ مايعما :

(٥٨) « رحلة من لندن إلى جنوة عبر إنجلترا و البريتال وأسبانيا » (الطبعة الثالثة ، لندن ، ١٧٧٠) الجزء الثالث ، خاصة ص ١٨ ، ٢٦ (الخطاب ٥٧) : تولوندر (لندن ، ١٧٨٦) ص ١٦٥ ومايعما .

(٥٩) مقدمة ، ص ٢٦٨ ، ص ٢٢٥ .

إلا القليل عن الآخرين ، حتى عن دكتور جونسون المحبوب والمحترم ، والذي يقتبس منه في مجلة « السوط الأدبي » . وهو يقدم على نحو متخف ديوجين ماسيتجوفورد على أنه أستاذ أريستاركو (٦٠) . والكثير في عمل بارتى في إنجلترا كان مكرسا لعرض ووصف الأدب الإيطالي « (١٧٥٣) ومن أجله ترجم فقرات من مارينو ودانتى ، وكتب « تاريخ اللسان الإيطالي » (١٧٥٧) وغيرها من الأعمال ، لكن وجهة نظره لم تكن النزعة العالمية في القرن الثامن عشر : فهو بالأحرى يفكر في إطار أليف لجولدميث وهردر عن الأساق القومية للأدب والذوق ، والتي هي مختلفة : « لما كانت هناك أمتان في العالم كل منهما تتكلم لغتها الخاصة ، فإنه يستحيل أن نجد فوقاً مشتركاً في الاثنين » (٦١) . وهو قانع بهذا التنوع ، ويتهج به ، ويشرح صعوبات الترجمة وإنحرافات المعاني بين اللغات التي يعرفها . وكل هذا - بالطبع - لم يمنعه من تعنيف فولتير لتمسكه بذوقه الفرنسي الخاص ؛ لأنه كان وطنياً إيطالياً مماثلاً بعد كل شيء وأنه معجب بشكسبير فحسب .

وبارتى الذي لا يزال غير متأثر بالنزعة البدائية وحب الشعر الشعبي يقدم لنا مرحلة متوسطة على الطريق إلى القومية الأدبية ومركبها المفترض في تصور أدب عالمي متنوع ، كما كان متحققاً - آنذاك - في ألمانيا على يد هردر . ويجانب

(٦٠) مجلة « السوط الأدبي » العدد الأول . ص ٨٩ ، ص ٢١٢ ، ص ٢٤٦ - ٢٤٨ ؛ العدد الثاني : ص ٢٠٠ .
 يقتبس ديوجين ماسيتجوفورد جونسون : « السوط الأدبي » العدد الأول ص ١٧ - ١٤ ، ص ٩٣ ، ويلقى رسائله أثناء
 في « مفارقات الأدب الأسرى » (باري ، ١٩١٢) ص ١٤٢ - ١٤٣ .

(٦١) مقالة ، ص ٢٥٤ .

هذا فإنه يمثل في إيطاليا التحول نفسه نحو الواقعية والحس المشترك اللذين يمثلهما جونسون في إنجلترا . لكنه أدنى بكثير من جونسون في المدى والثقافة والمعرفة النظرية . وسوف يظل مهماً بالآخرى كشخصية وكصاحب مزاج ، وكمجادل محبوب مقروء ، وهو يسلى حتى وهو ينغمز في طفرات لفظية فجأة ومساوئ حقودة .

المصادر والمراجع

.. * ..

There is no general treatment of the later eighteenth century in Italian criticism. Mario Fubini, *Dal Muratori Barotti* (Bari, 1946) and Walter Binni, *Preromanticismo italiano* (Naples, 1947) contain distinguished essays. Benedetto Croce, "Estetici italiani della seconda metà del settecento," in *Problemi di estetica* (Bari, 1908, 4th ed. 1949¹), pp. 383 - 401, discusses minor Figures.

The first half of the Century has been studied much more thoroughly. Giuseppe Toffanin, *L'eredità del Rinascimento In Arcadia* (Bologna, 1923) and J. G. Robertson, *Studies in the Genesis of Romantic Theory In the Eighteenth Century* (Cambridge, 1923) discuss the critics from opposite points of view, Robertson's attempt to interpret them as Forerunners of romanticism seems to me completely mistaken.

Gravina is quoted from *Prose*, ed. P. Emiliani-Guidici, Florence, 1857. Croce's essay "L'estetica del Gravin" in *Problemi di estetica* (1949), pp. 363-72, seems to reach the right conclusion. On Calpio's influence, besides Robertson, see Croce, "L'efficacia dell'estetica italiana sulle origini dell'estetica tedesca," in *Problemi di estetica* (1949), pp. 373-82; and Hugh Quigley, *Italy and the Rise of a New School of Criticism in the Eighteenth Century*, Perth, 1921.

There is a huge literature on Vico. The most convenient edition is *La scienza nuova seconda*, ed. F. Nicolini, 2 vols. Bari, 1942; Eng. trans. T. G. Bergin and M. H. Fisch, Ithaca N. Y., 1948. See also F. Nicolini's commentary, *Commento storico alla seconda Scienza nuova*, 2 vols, Rome, 1949-50. The pioneer book is B. Croce, *La filosofia di G. Vico*, Bari, 1910; 4th

ed. 1947; Eng. trans. R. G. Collingwood, London' 1913. Cf. Croce's comment on Vico's Dante criticism in *La Poesia di Dante* (6th ed. Bari, 1948), pp. 16S ff.' and "Il Vico e la critica omerica," in *Saggio sulla Hegel* (4th ed. Bari, 1948), pp. 263-76. Special works on criticism : A. Sorrention, *La poetica e la retorica di G. B. Vico.*" Croce's interpretation is attacked most elaborately by Franco Amerlo, *Introduzione allo studio di G. B. Vico*, Torino, 1947.

Vico's fame is best studied with Croce's *Bibliografia vichiana*, accresciuta e rielaborata da F. Nicolini, 2 vols. Naples, 1947. A sketch by M. H. Fisch in T. G. Bergin's translation of Vico's *Autobiography* (Ithaca, N. Y., 1944) is somewhat vitiated by exaggerated claims for Vico's In Auence. See my review in PQ, 24 (1945), 166-8.

Parini's writings are in *Prose*, ed. E. Bellorini, 2 vols. Bari, 1913-150 On Parini : Raffaele Spongano, *La poetica del sensismo e la poesia del Parini*, Messina, 1934. See Fubini, *Dal Muratori al Baretti*, pp. 125 ff.

Alfieri's *Del princip e delle lettere* in quoted from ed. Luigi Russo, Florence, 1943. There is largely ironical comment in Paul Sirvien V. Atheri (Paris, 1942). 4, 158 ff.

Beccaria P: *Ricerche iniorno alla natura dello stile*, Milan, 1770.

Spalletti : *Saggio sopra la Bellezza*, ed. G. Natali Florence, 1933. On Spalletti: Croce, *Problemi di esletica* (1949), pp. 394 ff.; and , for a different interpretation of the text, A. Caracciolo, "Il saggio sopra la Bellezza dello Spalletti," in *Scritti di estetica*, Brescia, 1949.

Bettinelli: *Lettere virgilliane*, ed. V.E. Alfieri, Bari, 1930. On Bettinelli: Fubini, "Introduzione alla lettura delle 'virgilliane,'" in *Dal Muratori al Baretti*, pp. 133 ff.

Gasparo Gozzi: "Difesa di Dante," in *letterati memorialisti e viaggiatori del settecento*, ed. E. Bonora, Milan, 1951.

Cesarotti: available in *Opere scelte*, ed. G. Ortolani, 2 vols. Florence, 1945. When this fails, there is *Opere*, 40 vols. Pisa and Florence, 1800-13. On Cesarotti: V. Alemanni, *Un filosofo delle lettere*, Torino, 1894; Binni, *Preromanticismo italiano*; G. Marzot, *Il gran Cesarotti*, Florence, 1949.

Baretti: *La frusta letteraria* (2 vols. Bari, 1932) and *Prefazioni e Polemiche* (Bari, 1911), both ed. Luigi Piccioni, are easily accessible in the *Scrittori d'Italia* series. Among the literature: Albertina Devalle, *La critica letteraria nel '700*: Giuseppe Baretti (Milan, 1932) and Giuseppe I. Lopriore, *G. Baretti nella sua frusta* (Pisa, 1940) are useful. These essays present very different points of view: Croce, "G. Baretti," in *problemi di estetica* (1949), pp. 440-5; G. A. Borgese, "Una fama ambigua," in *La vita e il libro*, 3d ser. Torino, 1913; Fubini, "G. Baretti scrittore e critico," in *Dal Muratori al Baretti*, pp. 145-76; F. Flora, in *Storia della letteratura italiana*, 2, Pt. 2 (Florence, 1947), 966-72; Binni, "La frusta letteraria e il Baretti," in *Preromanticismo italiano*, pp. 114-48.

(٨)

تستج وأسلافه

يختلف تطور النقد الأدبي والنظرية في ألمانيا في عدة جوانب عن غيرها من الأفكار الغربية الأخرى . لقد ولّى تراث ممتد خاص بفن الشعر في عصر النهضة وعصر الزخرفة الغربية (الباروك) في أوائل القرن الثامن عشر^(١) ، ولقد أسس جوهان كريستوف جوتشد (١٧٠٠ - ١٧٦٦) ، الشخصية الأدبية البارزة القائدة في سنوات ١٧٣٠ و ١٧٤٠ ، صورة محلية عملة ومتخلفة من الكلاسيكية الجديدة الفرنسية بكتابه «نقد فن الشعر» (١٧٣٠) . والأدب الألماني الأقدم قد أصبح إما مجهولا أو مهملا باعتباره عتيقا عفى عليه الزمن . ولا يوجد كيان من النصوص الشعرية طُرِحَ كقانون ، كما هي الحال في فرنسا أو طولب بالاعتراف به كشيء لا سبيل إلى تجاهله كما فعل شكسبير في إنجلترا . ومن ثم فإن النظرية الشعرية ظلت ممارسة أكاديمية مجردة . وكان لستج أول ناقد ألماني له مكانة مرموقة ، بل تركّزت أهميته أساسا في مستوى النظرية .

والعزلة النسبية للنقاد الألمان عن الأدب العيني الملموس سارت شوطا طويلا حتى يمكن إدراج انشغالهم المكثف بعلم الجمال العام . وإن نظرية في الأدب كان عليها أن تحمل ازدهارا جديدا للشعر . والمصدر الرئيسى للإلهام هو فلسفة ليينتز ، وجاءت الصورة الباهتة من هذه الفلسفة على يد الفيلسوف كريستيان فولف^(٢) ، وقد هيمنت على الجامعات الألمانية ، وقد حصّتهم تحصيلنا منيعا ضد تطرفات العقلانية الديكارتية والتجريبية عند الفيلسوف

(١) هناك وصف كامل في برودوماركفلارت : «تاريخ الشعر الألماني» الجزء الأول . عصر الباروك والبيان المبكر . برلين ، ١٩٢٧ . ولم يعد يُنشر .

(٢) كريستيان فولف (١٦٧٩ - ١٧٥٤) : فيلسوف وهالم رياضي ألماني أستاذ بجامعة هال وماربورج من ١٧٠٧ إلى ١٧٤٠ ، وهو المستشار العلمي لبطرس الأكبر من ١٧١٦ إلى ١٧٢٥ . وهو المتحدث الألماني الرئيسى باسم حركة التنوير . وقد طرح نسقا عقلانيا استنباطياً للفلسفة (المترجم) .

الإنجليزى جون لوك . ومصطلح «علم الجمال» نفسه قد ابتكر فى ألمانيا خلال هذه الحقبة . وقد قدم الكسندر جوتليب بومجارتن (١٧١٤ - ١٧٦٢) كتابه «تأملات فلسفية حول المسائل المتعلقة بالشعر» (١٧٣٥) ، وهو رسالة علمية باللاتينية المبهمة ، وقد اقترح ضرورة قيام «علم للإدراك الحسى» ، «علم جمالى»^(٣) (والكلمة مشتقة من كلمة يونانية تعنى الإدراك الحسى) ، وفى عام ١٧٥٠ وضع مصطلح «علم الجمال» كعنوان للجزء الأول من نسقه المذهبى لعلم جديد ، وقد جرى تقبل المصطلح اليوم تقبلا كاملا ، واستخدم على نطاق واسع ليدل - فى معظمه - على أى شىء له صلة بالفن ، وترتب على هذا أن المعنى الخاص والنظرية الخاصة عند بومجارتن لم يعودا فى مرمى البصر . ويرجع هذا فى جانب منه إلى الندرة الشديدة وعدم توفر هذه الكتابات اللاتينية (وكتاب «علم الجمال» لبومجارتن لم يترجم على الإطلاق إلى أى لغة حديثة) ، ويرجع - فى جانب آخر - إلى النهج المدرسى للعرض والإطار النظرى المحدد تحديدا صارما ، والذي كان يتحرك فيه بومجارتن بطريقة خرقاء ، كما لو كان يرتدى حلة حريرية ثقيلة . وعلى أى حال لم تكمن ميزة بومجارتن فى اختراع مصطلح هام فحسب ، بل يضاف إلى هذا أنه هو الذى ميّز عالم الفن من عوالم الفلسفة والأخلاق واللغة على نحو أكثر تحديدا عن أى إنسان آخر قبله ، وربما باستثناء فيكو . فعلم الجمال - عنده - هو «علم المعرفة الحسية»^(٤) والفن والشعر «معرفة» ، وليسا فكريا ، إنهما معرفة غير عقلية ، «إدراك

(٣) يرى بومجارتن أن المطلق يدور الأفكار الواضحة ، وإن قلن هناك حاجة ماسة إلى علم جديد يدرس الأفكار الغامضة . وقد أطلق على هذا العلم مصطلح علم الحساسية . وأصبح بعد ذلك مرادفا لعلم الجمال ، واعتبره بومجارتن علم المعرفة الحسية ، ويهدف إلى تحسين المعرفة الحسية . ولاحظ بومجارتن أن المشاعر التى يدرسها علم الجمال أو علم الحساسية لا يمكن وصفها بالصدق أو الكذب : لأنها مشاعر تتصف بقها محتملة (المترجم) .

(٤) علم الجمال - الجزء الأول : علم المعرفة الحسية .

حسى» (٥) . ومن ثم فإن الفن لا ينقل حقائق نظرية وخلقية ؛ إن معرفته تسبق معرفة العقل . لكنه أيضا ليس لذة حسية ، لأنه شكل من أشكال المعرفة . فلو كان علم الجمال - كما يقول بومجارتن - مجرد علم للإدراك الحسى ، فإنه يكون لاشان له إلا قليلاً بالأعمال الفنية الفعلية . وهناك فقرات فى كتاب «علم الجمال» تظهر أنه تصور علمى ، على أنه نوع من المنطق الاستقرائى العام ؛ وهو يتناول التلسكوبات والبارومترات ومقاييس الحرارة كالألات للإدراك الحسى . وهو ينخرط فى الأعمال الفنية الفعلية بتعريف القصيدة بأنها : «قول حسى كامل» (٦) . إن القول أو اللغة هما مادة الفن الشعرى ، والكمال يعنى - كما شرحه بومجارتن بالتفصيل - شيئين : الوضوح (الذى لا يجب أن يختلط بالتمييز المنطقى) وحيوية العرض وما يمكن أن نسميه التنظيم ، الكلية ، الشمولية . وهذه المتطلبات جرى دفعها بعيدا ، إلى أقصى مما حدث فى أى نظرية أخرى فى ذلك الزمن . والتركيز على الحيوية الحسية والعينية الملموسة هو تأكيد قوى ؛ لدرجة تجعلنا نميل إلى اعتبار مثال بومجارتن للشعر فى غاليته صوريا ، وهو بالفعل هكذا ، فى جانب منه ، ودفاع عن الشعر الوصفى ومذهب ، كما فى فن التصوير أو الشعر (٧) وبومجارتن - بكل بساطة - يتبع منطق استدلاله عندما يجد تشخيصات وضرب أمثال ، وخاصة الأسماء الملائمة الأكثر عينية ، ثم الأكثر شاعرية عن كل المصطلحات . وهو يتتبع قائمة السفن فى الجزء الثانى من «الإلياذة» ، على أن هذا الجزء شاعرى بصفة

(٥) أى إدراك جمالى (المترجم) .

(٦) التملات ، الفقرة ٩ .

(٧) هذا تفسير ك. أ. أششيفريرز ويوليم بهولتز فى «مقدمة ترجمتهما لكتاب «تاملات» .

خاصة . وتأكيده على ما هو عيني وما هو فردى يقتضون برأى يذهب إلى أن «الترباط الداخلى هو ما يكون شاعرياً» ، وأن الشاعر أشبه بصانع ومبدع ، وأن على القصيدة أن تكون أشبه بعالم - أفكار يبدو أنها تستمد المبدع من المبدع - الشاعر عند سكاليجر وشافيتسبرى . لكن بومجارتن يميز بشدة بين ما هو «كونى مغاير» أو القصص الخيالية المحتملة و «ما هو طونوى» أو قصص خيالية غير محتملة ، و«الكونى المغاير» هو تعبير آخر : معنى المتناسق أو المتآزر ذاتياً، أى معنى أى قصة خيالية تظهر «نظاماً شفافاً» ، ويحقق مطالب الرجحان (٨) عند أرسطو . وتبدو صياغاته أكثر جرأة اليوم عما كانت ساعتها بالفعل .

ولسوء الحظ لم يكن بومجارتن قادراً على أن يتمسك ببصيرته المحورية من أن الفن ليس نفعياً ، وليس حلاوة ، وليس تعلماً ، وليس لغة . وخطة ليستتر عن العقل بتأكيدهما على قانون الاستمرارية وهرميتها الخاصة بالملكات والعقل فى قمتها فرضت على بومجارتن الرأى الذهاب إلى أن المعرفة الجمالية ليست بعد كل شئ إلا شكلاً أدنى من المعرفة المنطقية : ولا يصبح الشعر - فى كثير من تصريحاته - إلا إعداداً للفلسفة ، والمعرفة الجمالية هى «مائلة عقلانية» (٩) . إن العقلانية هى التى تنصير .

إن التراث المختلف الشامل للفكر الجمالى قد عرضه معاصر لبومجارتن ألا وهو جوهان إلياس شلجل (١٧١٩ - ١٧٤٩) ، وهو عم الناقدين الرومانسيين الشهيرين الآخرين شلجل . وهو كاتب فحج ولا يزال تقليدياً فى ذوقه . ومقارنته بين شكسبير وأندرياس جرينفيوس (١٧٤١) تظهر معرفته

(٨) الثمالات ، الفقرات ١٩ ، ٢٩ ، ٥٢ ، ٥٢ ، ٦٨ ، ٧٠ .

(٩) علم العمال ، الجزء الأول .

لمسرحية (يوليوس قيصر) فقط . وهو ينقد هذه المسرحية بسبب «مناظرها الفاترة» وانتهاكها للوحدات ، وكلماتها «المتدنية» وكلامها الطنان . ولا تحظى بالمديح إلا بسبب التشخصن الحسن . ولكن شلجل كُمنظرٌ لديه التفاضل فريد للفرق بين الفن والواقع . ففي عدة أبحاث جاء التفكير في المحاكاة بدقة أكبر مما لدى معاصريه . ويقول إن الصورة والنموذج يجب أن يتأينا . وما هو حاسم هو الأثر ، الانطباع الانفعالي ، وليس التشابه مع الواقع . وهو يهاجم فكرة الفن كوهم خادع ، ويعلم أننا لا ننخدع - إطلاقاً - في المسرح . ولقد دافع الكلاسيكيون الجدد عن وحدتي الزمان والمكان بحجج طبيعية ، ويدافع شلجل عنهما على أساس مختلف ، فهما يسمحان بالتركيز على الحدث وعلى الشخصيات وعلى المواطن . وهما يؤيدان «النشوة» الناجمة عن العمل الفني (١٠) .

ولم يكن لبومجارتن وشلجل كليهما تأثير كبير في رمانهما . وقد ظللا لا يتساهما علماء الجمال التجريبيون إلا الإنجليزية مساً خفيفاً . ويحرك بومجارتن في إطار علم نفس الملكات لدى فولف . وانبثق شلجل ببطء من نفوذ النزعة شبه الأرسطية عند جوتشد . وليس عند أيٍّ منهما الكثير ليقوله عن النصوص الأدبية . ولا يكاد كلاهما يتأثر بالتحول المعاصر - آنذاك - نحو التاريخ الأدبي .

وهناك تدفق في ألمانيا لموضوعين نقديين جديدين هما : علم الجمال التجريبي والنزعة التاريخية ، وقد اتهمهما - إلى حد كبير - جوهان يعقوب بودمر (١٦٩٨-١٧٨٣) من زيوريخ ، الذي كان أول الوسطاء السويسريين العظام بين الأمم الأوربية ، لقد نقل شكل مجلة «سبكتيتور» إلى الألمانية ،

(١٠) «علم الجمال والكراسات الدرامية» إشراف أنطونيو فيتش ، ص ٧١ وما بعدها ، ص ٢٢٢

(١١) قصيدة هجائية لأكستدر بوب نشر منها ثلاثة أجزاء باسم مجهول في عام ١٧٢٨ وعُرف مؤلفها عام ١٧٣٥

وسُرت بشكل جديد عام ١٧٤٢ وهي تهاجم للقباء بصفة عامة (الترجم) .

وترجم قصيدة ملتون «الفردوس المفقود» وهو ميموس والاغنيات الشعرية الإنجليزية والهجائيات الخفيفة وقصيدة «دنكيد» (١١) ، وكان أول من دافع عن دانتى فى ألمانيا مستندا إلى حجج تاريخية . وكان مكتشف أدب العصور الوسطى فى ألمانيا ، وأول من اكتشف «بارريفال» (١٧٥٤) من تأليف فولفرام (١٢) و«نيبلنجنليد» (١٣) (١٧٥٧) والمخطوطة العظيمة «المنشدون المغنيون» (١٤) (١٧٥٨ - ١٧٥٩) . وعلى الرغم من أن طبعاته وصور المخطوطات غير دقيقة بالمرّة وغير كاملة بالمعايير الحديثة (لم ينشر فى البداية سوى جزء من «نيبلنجنليد» ؛ إلا أن بودمر لديه أكثر من مجرد شغف بالقدماء بالتنقيب فى الماضى . فهو لديه تقدير حقيقى لما اعتقد أنه التلقائية المتجددة فى «قصيدة الغرام» هذه ، ونزعة الجلال الهوميروسية فى «نيبلنجنليد» ، بل وحتى الميتافيزيقا المدرسية عند دانتى ، «التي بدونها ما كان يمكن لدانتى أن يكون دانتى» (١٥) . ولقد عرض ذوقا جديدا ، وعرض فى ألمانيا أول شعور محبوب بالتاريخ .

وفى مجال النظرية الأدبية ظهر بودمر على أنه خصم لدود لجوتشيد ، وألف مع صديقه جوهان يعقوب بريتنجر (١٧٠١ - ١٧٧٦) كتابا منافسا هو

(١٢) إشنباخ فون فولفرام (حوالى ١١٧٠ - حوالى ١٢٢٠) : شاعر ألماني شهير فى العصور الوسطى . ألف قصائد غنائية «وملحمة بارزيفال» التي ألهم على أساسها فاجنر عمله الموسيقى «بارسيفال» (المترجم) .

(١٣) من ملحمة ألمانية فى العصور الوسطى . وشكلها الحالي من وضع مؤلف ألماني مجهول فى جنوب ألمانيا فى النصف الأول من القرن الثالث عشر (المترجم) .

(١٤) طبعة من الشعراء المنشدون المغنيين الأعلى فى القرن الثانى عشر والثالث عشر والرابع عشر ، وهم يكتبون قصيدة الغرام (المترجم) .

(١٥) نقد لوحات الشعراء الشعرية (زيوريخ ، ١٧٤٦) ص ٨١

(١٦) رسالة نقدية جديدة (زيوريخ ، ١٧٤٩) التصدير .

(١٧) ورد هذا فى السابق .

«نقاد فن النظم» (١٧٤٠) ، ويودمر الذى كان دوره الرئيسى هو جلب الأفكار
اعتقد فى نفسه أنه تاجر نافع^(١٦) ؛ وقد تبني وشرح مفهوم أديسون عن لذات
التخيل ، وأدخل فكرة بلاكول عن الشعر الميتافيزيقى الاصيل ، وتعلم شيئا من
علم الجمال الإيطالى من صديقه بييترو دى كالبيو^(١٧) ، وقرأ باتودوبو .
ولكنه كان أكثر من مجرد رجل انتقائى أو مجرد رجل متوسط ؛ فقد تمثل
النظريات الغريبة فى التخيل فى فلسفة ليبتز ، ومن ثم أوجد دفاعا قويا عن
الشعر التخيلى . والشاعر - فى رأى يودمر - ليس محاكيا للطبيعة ، بل هو
- بالأحرى - «يحاكى قوى الطبيعة بتحويل الممكن إلى حالة الواقع»^(١٨) ،
ويُفضل للشعر دائما أن يستمد مادة المحاكاة من الممكن أكثر مما يستمد من
العالم الموجود^(١٩) . وعوالم ليبتز الممكنة تصبح هنا - جدلا - دفاعا عن
الشعر «الكونى المغاير» الذى هو ليس مجرد «شعر محتمل» كما هو عند
بومجارتن ، بل شعر يستخدم المعجزات المسيحية ، بل وحتى «الطريقة الجنية
فى الكتابة» . وهو يشبه بلاكول فى الإحاح علي الطابع المجازى للغة الشعرية
.. إن النسق الكلى للشعر يجب أن يتفق بالفعل فى كل ترابطاته التشكيلية ،
والشاعر يخلق كُلاً فيه تتأزر الأجزاء معا . ويجب أن يكون هناك محور فى
كل عمل فنى^(٢٠) . ولكن هذه الأقوال المتطرفة المدهشة التى تظهر عناصر من

(١٨) دراسة نقدية عن الاقتراب فى الشعر (زيوريخ ، ١٧٤٠) ص ١٦٥ .

(١٩) المصدر السابق ، ص ٣٩ - ٣٢ .

(٢٠) استحسنان تقويم الذوق (فرانكفورت ، ١٧٢٨) ص ١٢٢ . رسالة النقد الجديدة (زيوريخ ، ١٧٤٩) ص ١٩ .

ص ٢٩ . ويرجع يودمر إلى المقارنة التى مقمها شافيتسبرى بين الشاعر ويروموشوس .

(٢١) فى رسائل خاصة بالأدب الجديد (١٧٦١) الرسائل ١٦٦ - ١٧٠ . وأعيد طبعها فى «كراسات فلسفية»

بيتراف براجر ، الجزء الثانى ، ص ٢٠٢ - ٢١٨ .

فلسفة لبيتز وأفلاطون ، ويعقد إحياء التوازي القديم بين العالم الأصغر والعالم الأكبر هي - في نص بودمر - قد تعدلت تعديلا كبيرا ببقايا متخلفة ثرائية أخرى . وتزكيتة للشعر التخيلي تظل في خدمة العقيدة المسيحية والزعة التعليمية الدينية التي تريد الدفاع عن الملائكة والشياطين عند ملتون وكلوبشتك . والتركيز على الكلية وعلى الحقيقة الميتافيزيقية تتم تسويته مع استسلام بودمر المتكرر لمجرد المجاز : فهو يعجب بالقصة الخيالية التعليمية ، ونزعته الأخلاقية هي أخلاق الطبقة الوسطى للمحافظة ، وهي تغلف بشكل دائم بصائره التخيلية ، وهو في سياق النقد الألماني كان أعظم الأسلاف العظام من حيث هو رائد .

وأفكار هؤلاء النقاد الثلاثة - بومجارتن ، شلجل ، وبودمر - يبدو أنها تتربط في كتابات موسى مندلسون (١٧٢٩ - ١٧٨٦) ، ونحن لمجد أن مندلسون وصديقه لسنج ومؤلف ثالث هو فريدريك نيقولاى (١٧٣٣ - ١٨١١) أنشؤوا النقد المرحلى الألماني في هذه الحقبة ، وركزوه في المركز الثنائي الجديد في برلين . لقد قام نيقولاى بعملية مسح لحال الأدب الألماني في عام ١٧٥٥ بعين قاسية ، وفي عام ١٧٥٩ أسس «مكتبة العلم والفنون الحرة» التي استمرت حتى عام ١٨٠٥ ، وكذلك «رسائل خاصة بالأدب الجديد» (١٧٥٩ - ١٧٦٥) ، وكان لسنج ومندلسون هما المساهمان الرئيسيان فيهما . ولقد اكتسب نيقولاى فيما بعد سمعة سيئة بسبب المحاكاة التهكمية التي كتبها عن «فرنر» وتهجمات المتواصلة على الكلاسيكيات الألمانية . أما مندلسون فهو استعراضى بارز كان إلى حد كبير هكذا بفضل منشوراته التعليمية ، وليس بفضل أدبه التخيلى . وكان واحدا من المعجيين الأوائل بشكسبير في ألمانيا ، لكنه - من حيث هو ناقد تطبيقي - اعتاد المحافظة على أن يكون في منتصف الطريق ، وهو يندد بالزعة العاطفية المفرطة وجماعة «العاصفة والاجتياح» ، وكذلك الزعة الكلاسيكية الجديدة الأكاديمية ذات الأسلوب

الحقيق . ويظهر العرض الذى قام به لرواية « هيلوار الجديدة » (٢١) لروسو استياءه للمبالغة العاطفية والتفكك الفنى . غير أن قوة مندلسون قائمة فى النظرية لا فى النقد التطبيقى . إنه يلتقط أفكارا من كل مكان : من بومجارتن ، من دويو ، من كيمز ، وتركيزه دائما على ، ما هو سيكولوجى وما هو أخلاقى . ولقد حاول أن يخطط نسقا للفنون (٢٢) قائما على التفرقة بين العلامات المتعسفة والعلامات الطبيعية ، والتي استمدتها من دويو . وعنده أن الشعر هو فن رمانى يستخدم علامات متعسفة . ومجرد الرسم بالكلمات ، وتسمية الأشياء بحكاية أصواتها هى أشياء صبيانية . لكن تستطيع الفنون أن تجمع الموسيقى مع الشعر وما إلى ذلك . وما هو مشترك فى الفنون هو هدف « عرض الكمال على نحو حسي » . وهنا نجد المصطلحات مستمدة من بومجارتن . غير أن مندلسون يتأمل أيضا فى الذوق ، وفى الجميل ، وفى الجليل ، وفى لذات التراجيديا . وهو يجمع الأفكار الخاصة بفلسفة ليبنز والأفلاطونية الجديدة مع النزعة التجريبية التى تعلمها من الفرنسيين والإنجليز . وأفكاره عن الذوق باعتباره «ملكة الاستحسان» والجمال ، على أن يغرى «بولوع هادى» بعيدا عن الرغبة فى امتلاك الموضوع أو استغلاله ، ومهد الطريق لآراء الفيلسوف كانت على الأقل من ناحية المصطلح (٢٣) . ومفهومه عن العبقرية سبق به رأى كانت ، فهو يؤكد الحاجة فى العبقرية إلى كل الملكات المتعاونة فى الكمال نحو هدف مفرد واحد (٢٤) ، وهو فى النظرية الأدبية الدقيقة يناقش الوهم بطريقة ثبت أنها مثمرة . وهو يصوغ تعبير كولردج

(٢٢) المصدر السابق . ص ١٤٣ - ١٦٨ .

(٢٣) «ساعة الصباح» (برلين . ١٧٨٥) الفصل السابع ص ١٢٠ - ١٢١ .

(٢٤) «مكتبة العلم والفنون الحرة» . الجزء الأول (١٧٥٩) . ص ٢٣٨ .

«إرادة التوقف عن عدم الإيمان» على نحو بارز ، على ما تجادل بشأنه مندلسون : «إن قدرة ما تحتاج إلى أن تستسلم لوهم ، وأن تتخلى عن الوعي الحاضر في نكهته » ، «إذا حملنا معنا النية لتترك أنفسنا ننخدع بطريقة محبة ، فإن المعرفة الحسية ستقوم بالمهمة المعتادة ؛ ومن علامات العاطفة ، ومن علامات الأفعال الحرة سوف نستمد استدلالات على القصد والدافع ، ومن ثم نصبح مهتمين بالأشخاص الذين لا وجود لهم . ونحن نشارك في دور حقيقي في أفعال ومشاعر غير حقيقية ، وذلك - من أجل أن نبتهج - بتجرد عمدا من عدم حقيقتها» (٢٥) . . وهنا يطور مندلسون الاقتراحات التي طرحها شلجل . وفى نظريته عن التراجيديا يكاد يكون - فى معظمه - مشاركا لسنج فى أفكاره .

وقبل أن نتناول لسنج نفسه يجب أن نضيف فنكلمان إلى شواغلنا ؛ حيث إنه من المؤلفين الذين جعلوا خلفيته شاملة . فلم يكن جوهان يواقيم فنكلمان (١٧١٧ - ١٧٦٨) ناقداً أدبيا أو مُنظِّراً بالمرة ، لكن أهميته فى تاريخ علم الجمال كبيرة ، فهو الذى أثر فى كل النظرية الأدبية بعده ، وليس الأمر أساسا محتوى معتقداته ، بل بالأحرى تمجيده الشامل لليونان على حساب الرومان والتراث اللاتينى ونغمته ونكهته وأسلوبه الذى يلونه المسار الكلى للكلاسيكية الألمانية . لقد شيد هررد وجوته - حقا تماما - «صروحاً» فى ذاكرته . ويبدأ لسنج كتابه «اللاكوزون» بقول لفنكلمان . وشيلر مشجع بفنكلمان . فإذا رأينا فنكلمان على نحو خالص فى إطار تاريخ الأفكار ، فإنه يمكن أن يوصف بأنه يعيد إحياء علم الجمال الأفلاطونى الجديد ، كما وجده

فى شافستبرى ، وفى علماء الجمال الإيطاليين فى القرن السابع عشر . إن الجمال إلهى ، وهو يعكس فى العقول والأجسام الجميلة وتمائيل اليونانيين وخيرة رسوم الإيطاليين مثل رافائيل . وهذا الجمال مثالى فى المعانى العديدة المتاحة لإضفاء الطابع الأفلاطونى على علم الجمال . لقد كان مثالا متحققا فى اليونان القديمة تحت سماء صافية فى مجتمع حر ؛ حيث استطاع الرجال والنساء أن يطوروا أجساما كاملة وعقولا متناغمة . إنه «مثالى» ؛ بمعنى أن الفنان يركز على ما هو موجود فحسب بندرة فى الواقع ، وهو مثالى كصورة فى عقل الفنان ، إنه رؤية داخلية لفكرة . إنه مثال البساطة الخالصة والعظمة النبيلة^(٢٦) ، التى ألهمت لوحات داود وتمائيل كانوفا وثورفالدين . ويقف فنكلمان عند رأس هذه الحركة^(٢٧) ، التى تبدلوا لنا اليوم - بالأحرى - موحشة فى عبادتها للشكل الكلاسيكى المجرد . لقد كتب فنكلمان قدراً كبيراً عن المثال الخالص الصافى «غير المحدد» ، بل وحتى انغمس فى تأملات وتوصيات خاصة بالمجارات العميقة^(٢٨) . ومع هذا فإن فنكلمان ككاتب وكشخص بعيد فى الواقع كل البعد عن ذلك . لقد تأثر تأثراً عميقاً بالنزعة الحسية ، ونجربته مع التماثيل اليونانية تجربة حسية ، بل هى تجربة جنسية . وصادقانه مع الناس هى بتنوع «أفلاطونى» شديد العاطفية ، وهو فى النهاية قد سقط ضحية قاتل مصاب بالجنسية المثلية . ونجربته الشاملة باعتباره كلاسيكياً هى تجربة عينية ، حية ، عضوية . والطريقة التى وصف بها التماثيل (مهما تكن التماثيل نفسها

(٢٦) أفكار عن تقليد الأعمال اليونانية (١٧٥٥) فى اللغة المختصة بتمثال اللاكوزين .

(٢٧) للحصول على دليل انظر : ك. ك. إروين «فنكلمان وفروانكزيش» فى «المجلة الفصلية للعلوم وتاريخ

العقل» العدد ١١ (١٩٣٣) من ٩٢ - ٦١ .

(٢٨) انظر «مراصة المجاز» (١٧٦٦) فى الأعمال الكاملة (يونو سشنجن ١٨٢٥ - ١٨٢٩) المجلد ٩ . وهذا

فرع من علم الأيقونات الخاص بالساميين .

تلوح لنا تقليدية) ، هي طريقة كلها وجئت وجذب وحافلة بالتعبير . وهي تبعث الحالات العاطفية التي تتحول إلى نقد أدبي على يد هرذر ، وغيرت النغمة الكلية للكتابة الألمانية عن الأدب . ويجب أن نضيف إلى النزعة الحسية عن فنلتمان نزعة تاريخية أصيلة ؛ فهو يتمتع بشعور وبصيرة ينفذان في الحقيقة العينية المحسوسة للقديم ، والذي تجاور - في الوقت نفسه - إلى نزعة عريضة خالصة . وكتابه «تاريخ الفن في العصور القديمة» (١٧٦٤) على الرغم من أنه محدود جدا في معرفته بالفن اليوناني الأصلي ، كان أول تاريخ من الداخل لأي فن ، وهو بمنهج هذا التاريخ وتصوره أثر على نحو عميق في كتابة التاريخ الأدبي . لقد أراد هرذر وفريدرليك شلجل أن يصبحا على شاكلة فنكلمان في التاريخ الأدبي . وفنكلمان في «تاريخ الفن في العصور القديمة» لا يكتفى بوصف الأعمال الفردية ويستحضرها ، كما لا يكتفى بمحاولة أن يدرج - عن طريق الظروف التاريخية - العظمة المتفردة للفن اليوناني ، بل يحاول أيضا وبوعي أن يكتب تاريخا تطورياً داخليا للأسلوب ، وقد جرد أساليب النحت اليوناني^(٢٩) ؛ وإن كان عمله لا يزيد عن أن يكون تخطيطا وعملا تخمينياً وهو يطرح توازيا مع مجرى الحياة الإنسانية - ظهوره ونضجه وانهاره ونهايته . وهو يميز أربع حقب من فن النحت اليوناني : الأسلوب الفخم والراقي في الزمن القديم ، والجميل في ذروة عصر بركليز ، والانهار مع الذين حاكوه ، والنهاية مع المتكلمين من الهلينيستيين المتأخرين .

والبحار فنكلمان معقد ومتناقض بوضوح وبشكل غير عادي : فهناك الكلاسيكية الجديدة المصطبغة بالصيغة الأفلاطونية مع مثاليته الخاصة بالجمال

(٢٩) تاريخ الفن في العصور القديمة . الكتاب ٨ ، في الأعمال الكاملة . الجزء ٥ ص ١٧١ وما بعده .

الرصين والتزعة الحسية القومية ، والتزعة التاريخية الجديدة التي تناضل للتفوق في كيان العمل ، والذي سبق العديد من التطورات الألمانية اللاحقة . وكان على الكلاسيكية الجديدة أن تتطور على أيدي لسنج وجوته وشيلر ، وكان على التزعة الحسية أن تتطور على يد هردر ، وعلى يد الروائي فلهلم هينس (٢٠) عابد الجسد الفج والقوى ، وعلى التزعة التاريخية أن تتطور على أيدي هردر والأخوين شلجل.

وقد سبق جميع المؤلفين الذين جرى مسح لهم بإيجاز في هذا الفصل الحالي بالنسبة للإردهار العظيم للنظرية الأدبية في ألمانيا ، وكان أول ناقد أدبي عظيم - بالمعنى الضيق للكلمة هو - دون شك - لسنج .

يتمتع جوتفولد أفرام لسنج (١٧٢٩ - ١٧٨١) بسمعة هائلة كناقد أدبي ، ولكن الجرد الواضح لأسباب بروزه في تاريخ النقد الأدبي صعب أن نجد . لا توجد أي صعوبة في إدراج أهميته في تطور الأدب الألماني ، وقد أكد الألمان - على نحو دائم - مميزاته التاريخية . وهو - قبل كل شيء - أول أديب عظيم أنجبته ألمانيا في العصور الحديثة : ولقد سُمي مؤسس الأدب الألماني الحديث ومحرره (أي محرره من هيمنة الكلاسيكية الجديدة الفرنسية - كما هي ممثلة في جوتشد المتوسط العبقري) وما لاشك فيه أن لسنج كان كاتباً درامياً ذا قوة كبيرة ، وإن كان لا يرقى إلى العظمة . وكان أيضاً لاهوتياً وشبه فيلسوف ، وقد صاغ في كتاباته المتأخرة صورة هامة لفلسفة التنوير المتفائلة مع لمسات مدهشة من التصوف ، وما يسميه القرن الثامن عشر «الحماسة» في كتابه «تربية الجنس البشري» ، كما كان - أيضاً - عالماً لغوياً كلاسيكياً وعالم آثار واسع

(٢٠) جوهان فلهلم هينس (١٧٤٦ - ١٨٠٣) - روائي وكاتب للثنى له قصيدة طويلة أشبه بالقصائد البيوانية

في أسلوبها . وهو من شراح الرومانسية في حركة جماعة - الفلسفة والاجتياح (الترجم) .

الاطلاع على نحو عظيم ، عل الرغم من أن هذه المرحلة من عمله تعد مهجورة اليوم بشكل محتم . وبجانب هذا كان عالم جمال ، تأمل فى كتابه «اللاكروون» بشكل هام فى حلود الفنون والاختلافات بين الشعر وفن التصوير . وأخيرا كان منظراً أدبيا وناقدا . . وكل أوجه النشاط المتنوعة هذه تتماسك بقوة شخصية مستقيمة أمينة وواضحة وأسلوب متفرد من الوضوح العجيب والرصانة ، وهذا يعد شيئا مفرحا أن نلقاه فى قراءة الآداب الالمانية . ويعوق نقد لسنج كثيرا الثقل الشديد للمعرفة الكلاسيكية ، وهو أحيانا يشتوه بمطالب وجود مستغرق فى النزعة الصحفية الأدبية ، ومن ثم فإنه مستغرق فى ضرورة الكتابة عن موضوعات رائلة يومية ، وكذلك بفظاظات ووحشيات خاصة بالعادات المعاصرة ذات الإشكاليات . ولكن أحيانا فى مناسبات - وهى لحسن الحظ ليست بالنادرة - يرتفع فوق هذه العوائق ، وينفذ فجأة فى تشبيه لافت أو تأكيد رصين لتفوقه على العصور ، وعلى خصومه : «لماذا أعوق نفسى من جراء هؤلاء الثرثرائين ؟ سوف أشق طريقى وأقاوم بصرف النظر عما تسقطه التفاهات بجانب الطريق . وحتى الخطوة الجانبية التى من شأنها أن تسحقهم كثيرة عليهم ، ونهاية صيفهم ليست بعيدة» (٣١) .

وهكذا ليس من السهل أن نعزل نقد لسنج الأدبى عن أوجه نشاطه المتعددة ، كما أنه ليس من السهل أن نعزل قيمة نقده الأدبى الدائمة عن مجرد ميزاته التاريخية . ويمكننا أن نفهم شعور ستسبرى بخيبة الأمل فى نقده لسنج وخاصة وأن ستسبرى يريد دائما النقد الأدبى الخالص ، ويعنى به كيانا من الأحكام الأدبية عن المؤلفين الخصوصيين : «هناك تقريبا شىء ما يفضل لسنج دائما بالنسبة للأدب وعلى نحو دائم طالما أنه مشغول بالكتب . إنه - الآن - المسرح ،

(٣١) - الدراما فى هامبورج - العدد ٩٦ : الأعمال ، الجزء الرابع . ص ٤٢٢ .

إنه - الآن - الفن ، وخاصة الفن منظوراً إليه من جانب علم الآثار ؛ إنه الدراسة الكلاسيكية من النوع الأدق ؛ إنه الفلسفة واللاهوت ؛ الآن إنه الأخلاق ؛ وهذه ليست بالنادرة ، بل هناك المزيد ، أو إنها أقل ، أو كل هذه الأشياء مجتمعة هي التي تشغل انتباهنا بينما الأدب قد خلفه في العراء في عز البرد (٣٢) .

ومن الحق أننا نجد في لسنج نقداً أدبياً تطبيقياً ضئيلاً عن الأدباء المهمين . وهناك قدر طيب من البحث الدقيق للمسرحيات المخصصة في «دراما هامبورج» ، ولكن مع استثناءات نادرة جداً ، حتى أولئك الذين تجرى قراءتهم على نطاق واسع لا يُعنى نفسه بقراءة المسرحيات موضع البحث أو يعاباً بقراءتها ؛ والاستثناءات قاصرة على تمثيلات فولتير وتمثيلية واحدة هي «رودوجيون» لكورنى ، وهي حتى لا تحظى إلا بقلة من المعجبين اليوم . وهو في «اللاكروون» يدرج نقداً تفصيلياً لهوميروس وسوفوكليس ، وهما لا يزالان يحظيان بالاهتمام ، وهناك فقرات متناثرة عن شكسبير ، ومهما يكن الأمر فهي محبطة للآمال على نحو كبير ، إذا ما حكمنا عليها على أنها نقد لشكسبير . وهي لا تردد سوى فكرة لدى الشاعر دريدن عن شكسبير على أنه «شاعر الطبيعة» ، وقد ترجم لسنج «مقال عن الشعر الدرامي» لدريدن في إحدى مجموعاته المبكرة «المكتبة المسرحية» (١٧٥٤ - ١٧٥٩) والمجلة الشهيرة «الرسالة الأدبية» في القرن الثامن عشر (١٦ فبراير ١٧٢٩) . نهاجم تقديم جوتشد لمسرح ذى طابع فرنسي إلى ألمانيا بزعم «أننا - نحن الألمان - نقع بالأحرى أسرى الذوق الإنجليزي لا الفرنسي» ، وقد طبعت المجلة جزءاً من منظر من تراجيليا ألمانية قديمة مقتبسة من فاوست ، وتطرح الزعم المدهش في ذلك الوقت ، وذلك المكان أن «شكسبير

هو شاعر تراجيدى أعظم من كورنى ، وإن كان كورنى يعرف القدماء جيدا ونادرا ما يعرفهم شكسبير على الإطلاق . وينافس كورنى القدماء فى «الحيل المسرحية الميكانيكية» ، غير أن شكسبير يتفوق فى عرضه «لما هو جوهرى» . ولقد ذكر أن تمثيلات شكسبير فيها قوة وتأثير على عواطفنا أكبر من أى أحد آخر ، فيما علنا مسرحية «أوديب» لسوفوكليس ، لكنه لا يطرح أى سبب يبرر تفوق شكسبير ؛ حتى فى «الدrama فى هامبورج» لالمجد أى نقاش لمسرحيات شكسبير . ويبدو أن لسنج كان يعرف مسرحيات «الملك لير» و«ريتشارد الثالث» و«عطيل» و«هاملت» و«روميو وجوليت» ، لكنه لم يجاوز إطلاقا القول إن «عطيل» هى «أكمل كتاب نصى عن هذا الجنون وهذه الغيرة»^(٣٣) ، وأن «روميو وجوليت» هى «التراجيديا الوحيدة التى يتواكب فيها الحب نفسه»^(٣٤) ، مهما يكن المقصود بهذا القول . والنقد الأكثر خصوصية والوحيد لشكسبير عند لسنج هو المقارنة التى عقدها بين الشبح فى «سميراميس» لفولتير ، والشبح فى «هاملت»^(٣٥) . وهنا نجد - بالاحرى - مناقشة للإيمان الشعرى لا النقد التطبيقي ، والثناء على تأثير الشبح مستمد من أديسون وليس مناقشة مستقلة . والثناء على شكسبير هو - فى معظمه - مبالغات بلاغية ، كما فى الفقرة الشهيرة التى ينكر فيها لسنج أنه يمكن ارتكاب انتحال على شكسبير : «إن ما سبق قوله عن هوميروس أنه من الأسهل حرمان هرقل من نأديه [أى على يد دوناتوس فى «حياة فرجيل»] من أن يتزع منه الشعر ، يمكن أن يصدق أيضا على شكسبير . فهناك انطباع عن أقل جمالياته التى تصرخ فى وجه العالم :

(٣٣) - الدراما فى هامبورج، العدد ١٥ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٦٩ .

(٣٤) المصدر السابق ، ص ٦٨ .

(٣٥) الدراما فى هامبورج ، العدد ١١ : الأعمال ، الجزء ٤ ، ص ٥٢ - ٥٣ .

إننى من إبداع شكسبير ، والويل على الجمال الاجنبى الذى لديه ثقة بالنفس
فيضع نفسه بجانبه» (٣٦) .

وهناك القليل والأكثر عينية فى مناقشاته الأخرى عن المؤلفين الإنجليز .
فهناك شيء يقال عن بن جونسون فيما يتعلق بمناقشة معنى المصطلح الإنجليزي
«الفكاهة» ، وتوصف مسرحية «كل إنسان له فكاهته» على أنها «تمثيلية بدون
حكاية» ، حيث يظهر حشد من أكثر الأغبياء شذوذاً الواحد بعد الآخر ،
ولا يعرف الإنسان كيف أو لماذا؟ (٣٧) وذلك بمجرد أن يقتبس لسنج منظراً خيالياً
عن جوع أناس ناجين من كارثة للسفينة فى «رحلة بحرية» (٣٨) من تأليف
بومونت وفلنشر . ولسنج - لكى يحط من شأن تراجيديا عن مقاطعة اسكس
من تأليف توماس كورنى يصف مسرحية إنجليزية عن الموضوع نفسه من تأليف
جون بانكس هى مسرحية «ايول من اسكس» (١٦٨٢) ، ويترجم فقرات بحرية
متناهية إلى النثر ، ويهذب تنسيق الألفاظ الذى يعتبره «سوقياً للغاية أو متكلفاً
للفاية» ، مثلوناً للفاية أو طناناً للفاية» (٣٩) ، وعلى ما اعتقد فإن هذا هو كل
المعرفة التى يظهرها لسنج عن الدراما الإنجليزية فى فترة مبكرة . وهو يعرف -
بلا شك - الكثير عن المسرح المعاصر . فهناك إشارات لمسرحية «كاتو»
لأديسون ، التى لم يحبها إلاحياً معتدلاً - وهو بالأحرى كان يفضل أن يكتب
بنفسه مسرحية ليبلو «تاجر من لندن» (٤٠) ، وواضح أنه قد تعرف على

(٣٦) الدراما فى هامبورج ، العدد ٧٣ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٢٣٦ .

(٣٧) الدراما فى هامبورج ، العدد ٩٣ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٤١١ من الملاحظات فى الهامش .

(٣٨) اللاكروين ، الفصل ٢٥ : الأعمال ، الجزء ٢ ص ١٦٧ ، وما بعدها .

(٣٩) الدراما فى هامبورج ، العدد ٢٩ : الأعمال ، الجزء ٤ ، ص ٢٦٢ .

(٤٠) المقدمة . عدخل إلى طومسون . الأعمال بإشراف لاشمان ومونكر . الجزء ٧ ، ص ٦٨ .

عديد من الكوميديات الإنجليزية مثل مسرحيات كولمان ، وفاركهار ،
 والمسرحيات البورجوارية ، ولكن لا نجد أى نقد مستفيض عن أى مسرحية منها ،
 ومقدمته الجميلة للغاية لترجمة «تراجيديات» (١٧٥٦) لجيمز طومسون ، التى
 نسبت الآن تماماً ، هى من الناحية العملية ترجمة من الإنجليزية على الأقل
 بالنسبة لأحكامه عن التمثيليات^(٤١)

كما أن فحص نقد لسنج للشعر الإنجليزي لن يكون أكثر إثماراً . فهناك
 قدر مستفيض من الحديث عن «من الوزا إلى أيلار» للشاعر الكسندر بوب فى
 «أخبار نقدية» (١٧٥١) وهو يثنى على رقتها ، وهناك - بالطبع - الجواب
 الشهير الذى قدمه لسنج ومندلسون على سؤال جائزة الأكاديمية عن ميتافيزيقا
 الكسندر بوب. ويوب - ميتافيزيقيا ! (١٧٥٥) هو هجوم شديد على المزاعم
 المتعلقة بالتناسق العقلى فى كتاب الكسندر بوب «مقال عن الإنسان» ، وتحليل
 يشير بحدّة إلى الفرق بين النزعة الانتقائية عند بوب والنسق الميتافيزيقى عند
 ليبتز ، وتوجد فى سياق «اللاكروون» إشارات إلى «التصوير الميتافيزيقى» عند
 دويدن فى «قصيدة تكريماً لميد القديسة سيسيليا» - والأكثر أهمية الرأى البادى
 فى مناقشة ت. إس إليوت - هناك ملاحظات عن «الفردوس المفقود» لملتون ،
 كمثال على التخيل غير البصرى أو بالأحرى عن النوع الحق من «التصاویر
 التقديمية» التى هى ليست مجرد رسوم ساكنة . وهناك ملاحظة عن فوضى
 ملتون نحاول أن تظهر أن لها تأثيراً على الطريقة التى رسم بها ملتون بعض
 المناظر - وهى أن الشاعر - إذا ما استخدمنا المصطلح الحديث - «يعوض»
 نقص الاستبصار بتطوير الموضوعات البصرية^(٤٢) .

(٤١) انظر كورتيس س. ديفيل : «الأصالة فى مكتبة المسرح لسنج» ، «المجلة الألمانية» ، العدد ٩ (١٩٣٤) ، ص ٩٦ .

(٤٢) اللاكروون ، المعلق الثانى : الأعمال ، الجزء ٢ ، ص ٢٢١ - ٢٢٢ .

ونقد لستج للشر الإنجليزي ليس نقدا مستغيضا ، كما أنه ليس مهما . فهو قبل الكثيرين من معاصريه كان رأيه حفيا بالنسبة لريتشاردسون ، على حين أنه يحط من شأن «رودريك راندوم»^(٤٣) من تأليف سمولت^(٤٤) ، فهو أدنى من لاساغ^(٤٥) . وهناك عرض فيه مديح كبير لـ «رامبلر»^(٤٦) لجونسون ، وعلى أى حال بدون أن يذكر اسمه . ويجب ألا ننسى أن لستج ترجم كتبا من أمثال «نسق الفلسفة الأخلاقية» (١٧٥٦) لفرنسيس هنتسون و «دعوة جادة» (١٧٥٦) لوليم لو^(٤٧) ، وهو يعرف معرفة واسعة الأدب النقدي والجمالي الإنجليزي . وإن دراسة لأعماله الدرامية تكشف العديد من المصادر الإنجليزية فى كرميديات «فاركور»^(٤٨) والتراجيديات البورجوازية لـ «ليلو» على الرغم من أن المصدر الذى أخذ منه واضح أنه يبالغ فيه . ولكن لا يوجد إلا نقد أدبي بسيط بالمعنى الدقيق .

وسيكون من السهل أن نظهر هذا بالنسبة للأدب الأخرى أيضا . ونما يبدو ذو دلالة هامة أن لستج - رغم أنه كرس كثيرا من جهوده للهجوم على الدراما الفرنسية - لم يكتب أى بحث حقيقى سواء عن راسين أو عن

(٤٣) مونكر ، الجزء الخامس ، ص ٤٤٢ .

(٤٤) توبياس جورج سمولت (١٧٢١ - ١٧٧١) ، روائى أسكتلندى كتب روايته «ملامات رودريك راندوم» عام ١٧٤٨ ، وهو من نوع التصوير المرئى - (الترجم) .

(٤٥) آلان ريتش لاساغ (١٦٦٨ - ١٧٤٧) : روائى وكاتب مسرحى فرنسى له عمل روائى من نوع التصوير المرئى هو «تاريخ دى جيل بلاس دى سلفيتلان» (١٧١٥ - ١٧٣٥) (الترجم) .

(٤٦) مونكر ، الجزء الخامس ، ص ٤٠٨ - ٤٠٩ .

(٤٧) ولين لو (١٦٨٦ - ١٧٦١) . كاتب إنجليزى له مؤلفات ذات تأثير على فلسفة الأخلاق المسيحية والتصوف المسيحي له «بحث عن الكمال المسيحى» (١٧٢٦) . وأشهر كتبه «روح الصلاة» (١٧٤٩) . «روح الحب» (١٨٥٢) . «الطريق إلى المعرفة الإلهية» (١٧٥٢) (الترجم) .

(٤٨) جورج فاركور (١٦٧٨ - ١٧٠٧) : كاتب دوايمى إنجليزى ، وهو معفى فى بلان ، ثم فى لندن منذ ١٦٩٧ . من أعماله الكوميديا المتناهسان القوم - (١٧٠٢) (الترجم) .

موليير . والإشارات إلى موليير غير هامة بالمرة ، وعندما كانت هناك فرصة متاحة عند لسنج في «الدراما في هامبورج» لبحث مسرحية موليير «مدرسة النساء» ، فإنه لا يفعل شيئا سوى أن يكرر بعض المعلومات من مصدر فرنسي^(٤٩) ، ويبدو أنه يفضل دستوش^(٥٠) ، (الذي ألف عنه كتابا بعنوان «الحياة» في أوائل عمله النقدي) وماريفر . وانتقاءاته - على وجه التأكيد - هي نماذج كوميدياته الأولى . وهو يعجب بديدرو كناقذ وككاتب مسرحي ، ولكن لا توجد أى مناقشة مستفيضة للتمثيلات . ولقد انجذب لسنج بالكامل لكورنى وفولتير .

ولا يوجد إلا القليل عن الأدب الإيطالي : فالحلقة أو الحوار الفاصل في المسرحيات أو «جولينو في الجحيم» لدانتى أثارا استمزاز لسنج . وهو يتقن في كتابه «اللاكروون» وصف أريستو للجنّة السينا ، على أنه مثال للوصف غير المثير لجمال الانثى^(٥١) ، وهناك أيضا تحليل متطور لتراجيديا «ميروب»^(٥٢) من تأليف مافى^(٥٣) ، ويهدف إلى أن يبين اعتماد تراجيديا فوليتز على هذه المسرحية وأشكال العبث القائمة في انحرافات فولتير . وقد تناول لسنج الكاتب المسرحي مافى باحترام ، ولكن يصعب أن يكون هذا قد تمّ باهتمام كبير ،

(٤٩) روبرتسون : نظرية لسنج الدرامية ، ص ١٧٦ .

(٥٠) فليب دستوش (١٦٨٠ - ١٧٥٤) : كاتب مسرحي فرنسي مؤلف كوميديات أخلاقية ، له «الفيلسوف متزيجا» (١٧٢٨) (المترجم) .

(٥١) «اللاكروون» الفصل ٢٠ ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ١٣٢ - ١٣٤ .

(٥٢) «الدراما في هامبورج» ، العدد ٣٧ : الأعمال الجزء الرابع ، ص ١٦٣ .

(٥٣) هو فرنسيسكو ستمون ما في (١٦٧٥ - ١٧٥٥) : كاتب مسرحي وهالم آثار وباحث إيطالي . أدخل

البسطة الكلاسيكية اليونانية والفرنسية في الدراما ، مستخدما الشعر في تراجيديا «ميروب» (١٧١٢) (المترجم) .

وليس لدى لسنج ما يقوله عن جوتسي^(٥٤) أو جولدوني^(٥٥) ، وإن كان قد شرع ذات يوم في ترجمة تمثيلية من تمثيلات جولدوني .

وقد أظهر لسنج بعض الاهتمام بالأدب الأسباني ، وهو يعرف بالتأكيد - وإن كان من خلال ترجمة فرنسية - كتاب لوب دي بيجيا «الفن الجديد من صنع كتاب الكوميديا» وهو يعطى - في «الدراما في هامبورج» - وصفا متطورا مع ترجمة متحررة ومفككة جدا لمسرحية «كونت دي اسكس» من تأليف أنطونيو كويلو (١٦٥٢) ، وقد اهتم بهذه المسرحية الأسبانية باعتبارها تقيض التراجيديات الفرنسية لتوماس كورنى والتراجيديات الإنجليزية لجون بانك عن مقاطعة اسكس . وقد عرف لسنج أيضا شيئا عن سرفانتس وكالدرون ، لكن أسبانيته كانت هزيلة وملبسة بالأخطاء ومعلوماته غير أصيلة من الدرجة الثانية ، وغير دقيقة في معظمها . ولا يستطيع الإنسان أن يتحدث عن أى نقد للأدب الأسباني ، أو يقول إن لسنج قد مهد الطريق لتقدير الأخوين شلجل للدراما الأسبانية^(٥٦) .

ونحن نتوقع المزيد من نقد لسنج الأدبي للكتاب الكلاسيكيين ، ولكن لانكاد نكافأ على هذا التوقع ، وإن كانت هناك مناقشات عديدة لنقاط لغوية ومراجع عديدة . وواضح أن لسنج قد أعجب بهوميروس إعجابا فاق أى مؤلف آخر ، وهو يستخدمه في كتابه «اللاكوزون» كتصوير دائم لما يستطيع

(٥٤) كارلو جوتسي (١٧٢٠ - ١٨٠٦) : كاتب إيطالي له ثلثون مسرحيات . هاجم البعد عند جولدوني واهتم بإحياء الكوميديا (المترجم) .

(٥٥) كارلو جولدوني (١٧٠٧ - ١٧٩٢) . كاتب مسرحي إيطالي أوجد الكوميديا الإيطالية الحديثة على عرار أسلوب موليير (المترجم) .

(٥٦) انظر : البرهان المطور الذي طرحه كاميل بيتراي في كتابه «إسهام في دراسة الأسبانية عند دي جـ ! لسنج (باريس ١٩٠٩)» ص ٣٤٢ .

الشعر أن يفعله وما ينبغي عليه أن يفعله : كيف وصف هلين من زاوية تأثيرها على الكهول ؟ وكيف استطاع أن يعزلَ معلماً واحداً بشكل مفرد ؟ وكيف طرح وصفا متطورا مثل ذلك الوصف للدرع أخيل بأن قصّ طريقة صنعه ؟ والمديح الذى كاله لهوميروس هو دائما مديح كله كرم ؛ وعلى الرغم من أنه لم يوجّه انتباهه إطلاقا إلى كليّة «الإلياذة» و «الاندويسة» ، إلا أنه اهتم بهما من ناحية التقنية الوصفية . ومناقشته للتراجيديا اليونانية هي - على أى حال - محبطة على هذا النحو . وهو لا يكاد يذكر إسخيلوس . ثم يرتكب لسّنج أكبر خطأ عندما اختلط عليه جنس الجوقة ، ويبدو أن هذا مستمد من دويناك^(٥٧) . أما سوفوكليس فإن نصيبه من النقد أفضل : لقد ألف لسّنج كتابا تعليميا جدا هو «حياة سوفوكليس»^(٥٨) ، وعلى أى حال ليس فيه أى محتوى نقدي ، وهو فى كتاب «اللاكروون» يستخدم مسرحيتى «فيلوكيتيس» و«بنات تراخيس» كمثالين على تناول الألف الجسمانى فى الدراما . وتحتوى كتيبات «الدراما فى هامبورجر» فى سياقات مختلفة على تأملات عن بعض المسرحيات المفقودة ليوريبيدس ، وعن الأسباب التى دفعت أرسطو إلى أن يسميه «أكثر كتاب التراجيديا تراجيدية»^(٥٩) ، ولكن لا يوجد بحث مستفيض للتراجيديا اليونانية وبالنسبة للكوميديا يتم تجاهل أريستوفانس تجاهلا تاما هذا إذا ما أغضينا النظر عن الفقرة التى يعترض فيها لسّنج على رأى الذى يلذهب إلى أن أريستوفانس استمد كساريكارتور فرد من سقراط ، على نحو ما هو وارد فى مسرحية

(٥٧) الدراما فى هامبورج . العدد ٩٧ : الأعمال . الجزء الرابع . ص ٤٢٥ . انظروا : روبرتسون . ص ٣٠٩ .

(٥٨) كُتب فى ١٧٦٠ . وتشر بعد وفاة المؤلف عام ١٧٩٠ منكر . الجزء الثامن . ص ٢٩١ - ٣٧٧ .

(٥٩) الدراما فى هامبورج . العدد ٤٩ . الأعمال . الجزء الرابع . ص ٢٢٠ .

«السحب»^(٦٠) ، وواضح أن لسنج اهتم بالكوميديا الرومانية على نحو أكبر: ونحن نحصل منه على تحليل جميل لمسرحية «أدلفي» من تأليف نرنس وخاصة الحكبة والشخصية الرئيسية «ديميا»^(٦١) . ومن بين كتابات لسنج الأولى بحث «حياة بلوتوس» ، وهو ترجمة كتاب «الأسرى» ومناقشة مزاياء^(٦٢) ، وفيه بعض الأهمية النقدية . وهناك كثير من البدائات الأخرى التي تُظهر معرفته الواسعة بالقديم الكلاسيكي وأدبه : دفاع عن هوراس ضد اتهامات بالترعة اللا أخلاقية ، وتنديد بسينكا باعتباره سلفا لكورني^(٦٣) ، لكن لا يوجد الكثير جدا مما يمكن أن يُسمى مناقشة أدبية .

وبطبيعة الحال ، فإن معظم نقد لسنج الأدبي يتركز على الأدب الألماني ، ومعظمه الآخر لأهمية له فيما عدا ما يهم المتخصصين . وهو لم يعرف أى شيء عن الأدب الألماني الأقدم ، وإن كان في أخريات حياته نقح طبعة بومر المشوهة من «نيبولنجنليد» ، ودراساته عن القديم أفضت به إلى دراسة الحكايات الألمانية في القرن الخامس عشر ، والتي نشر منها بحثا صغيرا عن الإبداعية والتاريخ «عما يسمى أسطورة رمن مَعْنَى الحب»^(١٧٧٣) ، وقد أظهر لسنج بعض الاهتمام انطلاقا أساسا من طبيعة لاهوتية أو لغوية ببعض الأدب الألماني في عصر الإصلاح والترعة الإنسانية ، وأشرف على إصدار المقطوعات اللاذعة للشاعر الألماني فريدريك لوجو^(٦٤) في القرن السابع عشر : وهكذا مسته الروح الجديدة المغرمة بالتراث القديم الوطني .

(٦٠) «الدراما في هامبورج» العدد ٩١ - الأصال - الجزء الرابع - ص ٤٠٠ - ٤٠١ .

(٦١) «الدراما في هامبورج» العدد ٧٠ - الأصال - الجزء الرابع - ص ٢١٤ وما بعدها .

(٦٢) في «المكتبة المسرحية» (١٧٥٤) : منكر - الجزء الرابع - ص ١٢١ - ١٧٤ ، ص ١٨٠ - ١٩٢ .

(٦٣) منكر - الجزء الخامس - ص ٦٧ - ٢١٢ : الجزء الخامس - ص ٢٧٢ - ٢٠٩ .

(٦٤) فريدريك لوجو (١٦٠٤ - ١٦٥٥) - كتاب ألماني اهتم بالمقطوعات اللاذعة . وقد سخر من المجتمع

المعاصر في رمنه «المرجم» .

غير أن لسنج في معظمه قد كتب عن السابقين عليه مباشرة أو معاصريه . وهو عنيد في عملية إدانته جوتشد . وقد قام بعملية مسح للمسرح الألماني المعاصر في زمنه ، وانتقد عددا كبيرا من صغار المؤلفين الذين نُسيت أسماؤهم نسيانا تاما ، وكان هذا جزءا من واجبه باعتباره ناشر كتيبات «الدراما في هامبورج» ، وقد هاجم باستمرار فيلنت^(٦٥) الشاب بسبب قصائده التعليمية الزائفة وبسبب مسرحياته المحاكية ؛ وإن كان قد دافع - فيما بعد - عن ترجمة فيلنت لشكسبير ، واعتبر «أجاتون» «العمل الرائع في القرن»^(٦٦) ، وقد أعجب بكلويشتك أساسا كأستاذ بارع في نظم الألفاظ والنظم الشعرى ، وإن كان قد اعترف بوجود نقص في الألمية للمحمية ومخاطر نزعة العاطفية المفرطة في الشفقة^(٦٧) .

ولم يحش لسنج طويلا بما يسمح له بأن يرى المعركة الجديدة الخاصة بجماعة «العاصفة والاجتياح» . وآراؤه في معاصريه الأصغر كانت إما متبلورة تماما أو غير مسجلة ، وقد أحب «يوليوس الطاغية»^(٦٨) من تأليف ليزفيتس^(٦٩) وأعجب بفن جرشتنيوك^(٧٠) في «أوجولينو» باعتباره

(٦٥) كريستوف مارتن فيلنت (١٧٣٣ - ١٨١٣) : شاعر وكاتب وناثر ومترجم ألماني . عاش معظم حياته في ليسار من ١٧٧٢ وهو صديق وشيخو وهوبر ، وأسس مجلة شهرية أدبية صدرت من ١٧٧٢ - ١٧٨٩ ، وكتب الدراما بالشعر المرسل (المترجم) .

(٦٦) الدراما في هامبورج ، العدد ٦٩ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٣١١ ، منكر ، الجزء ٢٠ ، ص ٢٦٦ .

(٦٧) قارن : منكر ، الجزء الرابع ، ص ١٤ - ١٥ ، ص ٤٠٠ - ٤٠٥ .

(٦٨) منكر ، الجزء ١٨ ، ص ١٧٠ .

(٦٩) جوهان أنطون ليزفيتس (١٧٥٢ - ١٧٨٠) : كاتب درامى ألماني . مسرحيته «يوليوس الطاغية» (١٧٧٦)

من خير ما صدر من مسرحيات عن جماعة «العاصفة والاجتياح» (المترجم) .

(٧٠) (هنريش غلمر نور جرشتنيوك (١٧٣٧ - ١٨٣٣) : شاعر ونقاد ألماني قدم الشعر القبلى إلى الأب الألماني

له من المنع . رسالة من غراتس الأدب ، أوضح فيه ميادى جماعة «العاصفة والاجتياح» (المترجم)

«يتغذى على روح شكسبير»^(٧١)، ولكنه استهجن - في رسالة مطولة كتبها للمؤلف - موضوعها الرئيسي - فهو سلبى ، وهو بسبب المعاناة لا يريد - باعتباره موضوعا غير درامى^(٧٢) ، وجهة نظر لسنج فى جوته فى فترة شبابه ملتبسة : فقد سماه العبقرية^(٧٣) ، ولكنه - فى السياق نفسه - استهجن «سُخْفه» و«هجومه السقيم» على مسرحية «السيثس»^(٧٤) من تأليف يوريبيديس . وبدت مسرحية «جوتز» لجوته من ضمن المسرحيات التى أدانها لسنج ، وفيها «يضع الشاعر مسيرة رجل على شكل حوار ويتظاهر بأن هذا الشيء هو دراما»^(٧٥) . وهو يندد برواية جوته «آلام فرتر» لدواع أخلاقية ، وبما لاشك فيه أن هذا يرجع إلى أن لسنج عرف النموذج فرتر ، ألا وهو كارل فلهم جيروسمال واحترم عقله وذكرياته :

«هل تصدقون أن شابا رومانيا أو يونانيا تأتى حياته على هذا النحو ولهذا السبب ؟ مؤكداً أن الجواب بالنفى . إنهم عرفوا كيف يحمون أنفسهم بشكل مختلف تماماً ضد مبالغة الحب . . . ولقد لمحت التبرية المسيحة وحدها فى إنتاج أصول جدية بالاردراء ضئيلة الشأن نوعا ما ؛ نظراً لأنها تعرف كيف تحول حاجة مادية جميلة جداً إلى كمال روحى . وهكذا أيها العزيز جوته ؛ إننى أريد فصلا صغيراً يضاف فى النهاية ، وكلما كان هذا مليئاً بالسخرية كان هذا أفضل»^(٧٦) وهو مثل معظم النقاد الأساتذة للحرثين لم يستطع أن يستسيغ حقاً ذوق جيل جديد .

(٧١) منكر . الجزء ١٧ ، فى ٢٢٤ .

(٧٢) منكر . الجزء ١٧ ، ص ٢٤٤ - ٢٤٩ .

(٧٣) رسالة آل فيلنت (أغريير ١٧٧٥) : منكر . الجزء ٢٢ ، ص ٣٠٢ .

(٧٤) فارن . جوته . هون . فيلنت . وقد أخطأ لسنج فى التفسير فظن أن جوته يهاجم إيور بيس .

(٧٥) منكر . الجزء ١٦ ، ص ٥٢٥ .

(٧٦) رسالة إلي اشتنبرج ٢٦ أكتوبر ١٧٧٤ : منكر : الجزء ١٨ ، ص ١١٥ وما بعدها .

وهكذا نجد أن تصريحات لسنج النقدية الفردية لاتنضاف إلى كيان التقييم الحساس أو المناقشة الشديدة للأعمال العظيمة . ولكن لا يستحيل أن نغضى عن أهميته في رفع المستوى العام للنقد الألماني . ومن الناحية السلبية ؛ فإن هجومه على التراجيديا الكلاسيكية الفرنسية لابد أن المقصود به كان أن يشغل مكانة كبيرة ، ومن الناحية الإيجابية فإن تركيزه شكسبير كانت شيئا هاما بالنسبة للعصر على الرغم من وجود أصلاف له مثل جرشتنبرك في ألمانيا .

وبجانب هذا كانت هناك آثار في لسنج تظهر اهتماما حتى بالشعر الشعبي : وهو في «رسالة في الأدب الجديد الخاص» (العدد ٣٣) يمدح أغنية منطقة لابلاند^(٧٧) والمريثة في لاتفيا^(٧٨) بسبب «روحها القومية وبساطتها الأسرة» ، وانتهى إلى أن «الشعراء يولدون في ظل مناخ ، والمشاعر الحية ليست امتياز الأمم المتحضرة»^(٧٩) وهذا الرأي مدهش للغاية ؛ نظرا لأن لسنج واضح أنه لايعبأ إلاقليلا بالشعر الغنائي : فاهتماماته كانت بالدراما والملحمة والأجناس الأدبية شبه التعليمية من نوع الحكاية والمقطوعة اللاذعة . ولقد كتب لسنج عن الحكاية والمقطوعة اللاذعة رسائل علمية نظرية وتاريخية مليئة بالفروق البارة والتقسيمات الفرعية .

فلو كان لسنج لم يخلف لنا سوى كيان من التصريحات الخاصة والانتقادات للتمثيلات المنسية في حالات عديدة لكانت أهميته قاصرة على الأهمية التاريخية ؛ وكان على مؤرخي الأدب الألماني وحدهم أن يسئلوا

(٧٧) منطقة مقسمة في شمال أوروبا يسكنها اللاتيون في الأجزاء الشمالية من النرويج والسويد وفنلندا والشمال

الغربي من روسيا وهي في الدائرة القطبية الشمالية . (المترجم) .

(٧٨) في الشمال الغربي من الاتحاد السوفييتي السابق وأهلها لهم لغة خاصة من اللغات البلطيقية (المترجم) .

(٧٩) الرسالة الأدبية ، الرسالة ٢٢ . منكر ، الجزء الثامن ، من ٧٥ - ٧٧ .

جهدهم لقراءة تحليلاته للتمثيلات الألمانية والفرنسية ؛ حتى لو تم هذا دائما بعنف شديد وقوة جدلية . غير أن لسنج - بطبيعة الحال - أبعد من أن يكون مجرد ناقد تطيقي . إنه منظرٌ للأدب على حدود علم الجمال . وهو لا يستطيع أن ينزل إلى مرتبة أدنى في مجال علم الجمال الفلسفي مع الفيلسوف كانت ؛ ولا تكاد توجد أى تأملات عامة عن الجمال أو الذوق على هذا النحو عند لسنج . بل هو بالأحرى تناول مشكلات عينية للغاية في النظرية الأدبية ، بل وحتى تلك المشكلات بشكل نسقي . وكان المفروض أن يحمل «اللكوون» أصلا اسم «هرمايا»^(٨٠) . وقد وُصف الكتاب بأنه «منتجات مختارة تشكل كتيبات» . وسلسلة كتيبات «الدراما في هامبورج» تعرضت بحكم خطتها نفسها للمناقشات العرضية . ولما أصبح لسنج منخرطا في مشكلة تجريدية مثل مشكلة العمومية توقف ، وقال : «هنا أذكر قرأتى بأن هذه الورقات مفروض فيها أن تخوى أى شيء ؛ إلا أن تكون نسقا دراميا . ولهذا فأنا غير مقيد بأن أحل كل العضلات التى أطرحها . وقد تبدو أفكارى أقل ترابطا ، بل إنها تبدو وكأنها تناقض نفسها . فماذا يهم ؟ يكفى أنها أفكار يمكن أن نجد فى وسطها غذاء للتفكير المستقل . إن كل ما أريده هنا هو أن أثير «المعارف المتناثرة»^(٨١) ولكن رغم افتقار النسق نحصل على مناقشات عميقة لعدة مشكلات : فى «اللاكوون» مشكلات خاصة بالعلاقات بين الشعر وفن التصوير ، وفى سلسلة الكتيبات «الدراما فى هامبورج» مشكلات خاصة بوظيفة التراجيديا ، ومعنى

(٨٠) منكر ، الجزء ١٤ ، ص ٢٩٠ . وكلمة هرمايا منسوبة للإله الأسطوري هرمس . والهرمايا هى

أعمدة مربعة الزوايا محاطة بتمثال نصفى للإله هرمس . وهى مقامة عند أثنينا فى زوايا الشوارع وعلى

الطرقات المأهولة وأمام البيوت (المترجم) .

(٨١) منكر ، الجزء ١٤ ، ص ٢٩٠

الشفقة والخوف والتطهير . وهي مشكلات بحثها لسنج قبل هذا بسنوات في مراسلات مستفيضة مع مندلسون ونيقولاي^(٨٢) . وبجانب هذا ، في هذه الكتابات ، بل وحتى في الرسائل بشكل مبعثر نجد بيانات عديدة عن المشكلات الرئيسية في النقد في القرن الثامن عشر : عن القواعد ، عن العبقرية ، عن طبيعة الشعر . ومن ثم فإن شيئا مثل صورة نظرية لسنج الأدبية يمكن أن تتجمع معا .

يبدأ كتاب «اللاكروون» (١٧٦٦) بمشكلة تمهيرية أوحى به تمثال لأكوون ، وهو كاهن من طروادة . وقد صور أثناء قيام ثعبانين ضخمين بمهاجمته هو وابنه بناء على أمر أبوللو الذي أراد أن يعاقبه بسبب تحذيراته ضد أخذ الحصان الخشبي إلى طروادة . وهذه المجموعة المنحوتة من الرخام قد وُجدت في روما في ١٥٠٦ ، وسرхан ما تبين الناس فيها العمل الذي نوه به بليني^(٨٣) ، الذي أشار إلى الفنانين الذين نحتوه : هاجا نديروس ويوليد وروس وأثينودوروس من جزيرة رودس . وقد حظي التمثال بثناء طوال القرنين السادس عشر والسابع عشر على أنه تمثال من أعظم أعمال النحت الكلاسيكي : وهناك قصيدة لاتينية جرى تأليفها في سنة اكتشاف هذه المجموعة نفسها على يد جياكومو سادولنو ؛ تحمل شهادة على أن هذه المجموعة جرى الإعجاب بها بسبب تعبيرها العنيف وتصويرها الطبيعي للألم المخيف . وفي التركيز المبالغ فيه على العضلات تظهر في القرن السابع عشر عبادة التشريح وذوق الزخرفة البشعة (الباروك) بالنسبة

(٨٢) ١٧٥٦ - ١٧٥٧ ، انظر : لسنج بين مندلسون ونيقولاي ، بإشراف لابرث يتشر ، لينزج ، ١٩١٠ .

(٨٣) التاريخ الطبيعي ، للكتاب ٣٦ ، ص ٢٧ (المؤلف) وبليني (٢٢ - ٧٩ م) ، باحث روماني عمل قائدا في أفريقيا وألمانيا في شبابه . كتب في التاريخ والبلاغة والطب الطبيعي والتكتيك العسكري ، له «التاريخ الطبيعي» في ٢٧ كتابا ، وهو موسوعة عن العلم الطبيعي وخاصة ما يتعلق بالحياة الإنسانية (الترجم) .

إلى الرعب الذي تقوم المجموعة بتحقيقه على نحو كامل. غير أن ج . ج . فنكلمان في كتابه «أفكار عن تقليد الأعمال اليونانية في فن الرسم والمشتغلين بالفنون» (١٧٥٥) قد تحدّى التفسيرات السائدة . إن اللاكروون يُظهر له «نفساً عظيمة ومركّبة بالرغم من العواطف . . إن هذا الألم لا يكشف عن نفسه بأى غضب سواء فى الوجه أو فى الصيحة المرعبة ، بينما يتغنى فرجيل باللاكروون الخاص به . وإن فتحة الفم لا تسمح بهذا ، بل هى بالاحرى أنين قلق ومكبوت . وإن ألم الجسم وعظمة النفس موزعان ، وإذا جاز لنا القول فإنهما متوازنان فى جميع أنحاء الإطار الكلى للشخص بقوة متكافئة . إن اللاكروون يكابد ، لكنه يكابد مثل فيلوكتيس عند سوفوكليس وتعاسته تمسّ أنفسنا ، لكننا نحب أن نكون قادرين على تحمل التعاسة مثل هذا الرجل العظيم^(٨٤) وهكذا يؤكد اللاكروون تعميم فنكلمان عن الفن اليونانى وعن بساطته «النييلة وعظمته الساكنة»^(٨٥) ، ويتقبل لسنج وصف فنكلمان للتمثال ، لكنه يعترض على المقارنة مع فيلوكتيس^{٨٥} ، كما يعترض على التعميم عن الفن والأدب اليونانيين . إن فيلوكتيس يصبح ويتحب ويلعن ويئن ويصرخ . وفيثوس على الرغم من أنها مرسومة بحذق فحسب ، فإنها تصرخ عند هوميروس . وإله الحرب مارس يزار ، وهرفل الذى يحتضر يصبح ويئن من الألم . ويختم لسنج فصله الأول قائلا : «إذا كان حقا أن صيحة من جراء الإحساس بالألم الجسماني - وبصفة خاصة حسب طريقة التفكير اليونانية القديمة - لا تتناغم مع عظمة النفس ، فإنها لا تكون من أجل التعبير عن مثل هذه العظمة ؛ فالفنان تجنب محاكاة هذه الصرخة فى الرخام»^(٨٦) . بل بالاحرى إن النحت وفن

(٨٤) ج.ج. فنكلمان «كراسات ورسائل بإشراف فالترهم (فيسيلاند ١٩٤٨)» ص ٢٠ .

(٨٥) فنكلمان ، ص ٢٠ .

(٨٦) «اللاكروون» ، الفصل الثانى ، الأسمال ، الجزء الثالث ، ص ١١ .

التصوير كانا مقصورين على تصوير الأجسام الجميلة . والجمال (واضح هنا أنه يعنى الجمال الجسماني) هو القانون الأعلى للفنون التشكيلية . وفي الصورة القديمة لتضحية أنبيجينا يظهر أجائنون وهو يخفى وجهه ، وغثال اللاكووون بالمثل عليه أن يقبل الألم : « يجب أن يخافت الصرخات ويحولها إلى تهديدات ، ولكن ليس لأن التجاعيد كانت ستفضح نفسا غير نبيلة ، بل لأنها كانت ستتج التواء شنيعا للوجه فى الملامح^(٨٧) وفرجيل يستطيع أن يقصر علينا عن اللاكووون وهو يصرخ : ولا يخطر لاي مخلوق أن فمأ مفتوحا على الآخر ضرورى للصراخ ، وأن الفم الكبير قبيح^(٨٨) . وعلى نحو بطلء صاغ لسنج عبارة مسرحية :

« إذا كان حقا أن فن التصوير والشعر فى محاكاتها يستخدمان وسيلة هى الإشارات المختلفة تماما . . وإذا كانت هذه الإشارات تتطلب - بلا جدال - علاقة ملائمة مع الشيء المشار إليه . . إذن فإن من الواضح أن الإشارات المرتبة فى تجاوز لا تستطيع إلا أن تعبر فحسب عن الأشياء التى توجد كلياتها أو أجزاؤها فى تجاوز ، بينما لا تستطيع الإشارات المتعاقبة إلا أن تعبر فحسب عن الأشياء التى توجد كلياتها أو أجزاؤها متجاوزة فى ذاتها . والأشياء التى كلياتها أو أجزاؤها فى تجاوز تسمى أجساما . إن الأجسام بخواصها الظاهرة المرئية هى الموضوعات الخاصة الصالحة لفن التصوير . والموضوعات التى تكون

(٨٧) اللاكووون . الفصل الثانى ، ص ٢ . الأعمال . الجزء الثالث ، ص ١٨ .

(٨٨) اللاكووون . الفصل الرابع . الأعمال . الجزء الثالث ، ص ٢٤ .

كلياتها أو أجزاؤها متعاقبة تسمى أحداثا . والأحداث هي الموضوعات الخاصة للشعر . بالإضافة إلى ذلك ؛ فإن الأجسام لا توجد في المكان فحسب ، بل توجد أيضا في الزمان . وهي تتحمل ، وهي في كل لحظة من ديمومتها قد تتخذ لها مظهراً مختلفاً أو تقوم في مركب مختلف ، وكل من هذه المظاهر والمركبات المؤقتة هي نتيجة مظهر سابق ، وقد تكون علة مظهر لاحق ، ومن ثم فهي - كما هو حادث بالفعل - مركز الحدث . وبالتالي فإن فن التصوير يستطيع أيضا أن يحاكي الأحداث ، ولكن على شكل دلالة فحسب عن طريق الأجسام . ومن جهة أخرى ؛ فإن الأحداث لا يمكن أن توجد بذاتها ، بل يجب أن تعتمد على كائنات بعينها . لهذا فطلما أن هذه الكائنات هي أجسام أو تعد هكذا ، فإن الشعر يصور الأجسام ، ولكن على شكل دلالة ، عن طريق الأفعال ، ولا يستطيع فن التصوير إلا أن يستخدم فحسب لحظة مفردة من الفعل ، ولهذا يجب أن يختار اللحظة التي هي أكثر امتلاء ... الشعر في محاكاته المتطورة قاصر على استخدام خاصية واحدة في الأجسام ، ولهذا يجب أن يختار تلك الخاصية التي تستدعي أكثر صور الجسم حسيّة ... ٨٩ .

هذه التفرقة المحورية لها نتائج عملية ذات أهمية كبيرة . فبالنسبة لفن التصوير ؛ فإنها تعنى إدانة المجاز ومعظم ما يعتبره العصر أسمى جنس لفن التصوير ألا وهو تصوير التاريخ ، وكذلك تنال المناظر في صورة واحدة وهو ما يسميه لسنج «اقتحام انفعال المصور العالم الشاعر ، وهذا ما لن يستحسنه الذوق

السليم على الإطلاق»^(٩٠) وهذا يفضى إلى تأملات عن اللحظة المثمرة الأكثر امتلاء. وفي الأدب أفضت إلى إدانة الوصف المتعدد وإدراج الشعر الوصفى فى العصر الذى ازدهر منذ النجاح الهائل لقصيدة «الفصول» لطومسون فى ألمانيا مع المحاكين بروكس وهولرو وإفالد فون كليست. وكلام هوراس عن «كما فن التصوير ، الشعر» ، الذى أفاد لعدة قرون على أنه أساس المقارنة بين الفنون تمّ استبعاده فن التصوير والشعر . ويتجادل لسنج هنا أيضا ضد النظريات التى كانت سائدة على نطاق واسع فى ذلك الوقت . وهو يندّد بصفة خاصة بكتاب «بوليمتيس» لجوزيف سبنس^(٩١) ؛ لأن سبنس قد قرر أنه «نادراً ما يكون أى شيء حسناً فى وصف شعري ، والذى يبدو عيباً إذا ما جرى التعبير عنه فى تمثال أو صورة»^(٩٢) ، وقد ذكر كونت كاييلوس^(٩٣) فى كتابه «الوحات متصنعة فى الإلياذة» (١٧٥٧) أنه كلما قلّمت القصيدة صوراً وأحداثاً يمكن رسمها ازدادت عظمتها كقصيدة ، وقد بحث (الإلياذة) و (الأوديسا) و (الإنيادة) ، وقدم اقتراحات خاصة بالسلوحات الفنية . وهكذا لم يكن لسنج يحارب طواحين الهواء . وقد اقتبس قوة وصفية من كتاب «جبال الالب» لألبرت فون هولر ، وهو يعدّ النباتات والزهور ، ويصرّ على أنه ما لم نرها من قبل ما كنا حصلنا على لى نوع من الصور البصرية فيها^(٩٤) ، وهو يقتبس وصف أريوستو

(٩٠) اللاكروين ، الفصل ١٨ : الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ١١٧ .

(٩١) جوزيف سبنس (١٦٩٩ - ١٧٦٨) ، كاتب نواير إنجليزى له «مقال عن أوديسا يوب» (١٧٧٧) . وفضلته أتيح له التدريس فى جامعة أكسفورد عام ١٧٢٨ ، واكتسب صداقة يوب (الترجم) .

(٩٢) حوار ، الجزء ٢٠ ، ص ٣١١ : كما اقتبس لسنج «اللاكروين» الفصل الثامن : الأعمال ، الجزء ٣ ، ص ٦٩

(٩٣) توبيير جريمور كاييلوس (١٦٩٢ - ١٧٦٥) : عالم آثار وكاتب فرنسى زار عدة دول أوروبية جمع التحف

القيمة ، وأصبح فنان حفر بارزاً . (الترجم) .

(٩٤) اللاكروين الفصل ١٧ ، الأعمال ، الجزء ٣ ، ص ١١١ وما بعدها .

للجنة السينا^(٩٥) ، ليبرهن على أننا لا نستطيع أن نصورها ، حتى ولو أن المؤلف يصف شعرها وجبينها وأهدابها وشفاها وأسنانها وعنقها وصدرها بالتفاصيل الشديدة . مثل هذا الوصف المتعدد يقابله المنهج الذي استخدمه هوميروس ليوحى بجمالها ، ذلك أن هلين تبدو هكذا في مجتمع الكهول الطرواديين ، والكهول يتحدث بعضهم إلى بعضهم قائلين : «لا يجب أن يلوم أى مخلوق الطرواديين على ما يحسونه من افتقار إزاء هذه المرأة»^(٩٦) وما لم يستطع هوميروس أن يصفه من أجزائها المكونة لها يتركنا نعرفه من تأثيرها ، فارسموا لنا أيها الشعراء البهجة والمودة والحب والسرور التي يقدمها الجمال ، وأنتم تكونون قد رسمتم الجمال نفسه»^(٩٧) . والشاعر - بجانب إظهار تأثيرات الجمال - يستطيع أيضا أن يظهر لنا الجمال في الحركة ، ألا وهو السحر . والشعر - على عكس فن التصوير - يستطيع أن يقدر على تصوير القبح المفرط ، ومن ثم يمتع مشاعر مختلطة من الضحك والرعب ، كما هو الشأن بالنسبة لثرستيس عند هوميروس أو «ريتشارد الثالث» عند شكسبير . ومع هذا يستهجن لسنج ما هو منقر ، وما هو مقرز في فن التصوير والشعر كليهما ، ويقتبس بالنسبة للشعر أوصاف الجوع من دانتي (أجو لينو) ومن بومو وفلتشر (الرحلة البحرية) ، والفصول الأخيرة من اللاكوون يتناولها مع نقاط أثرية ، أى كحجة ضد رأى فنكلمان القائل إن تمثال اللاكوون يمست إلى زمن الإسكندر الأكبر . ولسنج قلق بشأن تاريخه بعد (الإنباة) لفرجيل ، ويحدد التاريخ في فترة متأخرة في عصر

(٩٥) أولاندو فوريوس ، الفصل السابع ، ص ١١ - ١٥ .

(٩٦) الإلياذة ، الكتاب الثالث ، ص ١٥٦ وما بعدها .

(٩٧) اللاكوون ، الفصل ٢٦ : الأعمال : الثالث ، ص ١٤٠ - ١٤١ .

الامبراطور تيتوس (٩٨) . والبحث الأثرى الحديث قد اكتشف نعوشا في جزيرة رودس ، تظهر أن النحاتين لابد أنهم قد عملوا حوالي عام ٥٠ ق.م ، ومن ثم فهم يسبقون «الإنياذة» (٩٩) .

ويجب أن يعترف الإنسان بالاهمية الشديدة لمشكلة لسنج المحورية : الفرق بين الفنون وحدودها ، ويستحيل أن تتفق مع الفيلسوف الإيطالي كروتشه الذي يرفض أن يعترف بأى تصنيف للفنون ، وهو يضع الإبداع الفنى - خالصا - فى الفعل الحدسى للإنسان الذى يفترض أنه غير متأثر بالوسيط الفنى . ولسنج نفسه فى «أميليا جالوتى» يبدو أنه يصادق على الفكرة القائلة إن «رافائيل سيكون أعظم العباقرة بين الفنانين المصورين ؛ حتى لو وكّد - لسوء الحظ - بغير يدين» (١٠٠) ، لكن نظرية لسنج بتمامها عكس هذه الفكرة ، بل إنه يمكننا أن نقول إنه يبدو غير مهتم ، أو يبدو ضبابيا بالنسبة للسؤال التالى : ما العنصر العام المشترك فى كل الفنون ؟ وتفرقة لسنج الأساسية بين فنون المكان وفنون الزمان - وإن كانت موضع التساؤل والتجادل حولها - تبدو تفرقة صادقة ، كما أن اعتراضها على الأوصاف الساكنة فى الأدب لم تكن تلقى ترحيبا فى عصرها فحسب ، بل هى قابلة أيضا للتطبيق اليوم إذا ما جرى توصيفها بشكل ملائم : فمعظمنا يتجاوز الأوصاف الشكلية فى روايات سكوت أو بلزاك . ومن المؤكد أن لسنج قد وضع أصبعه على المسألة عندما أشار إلى صعوبة

(٩٨) تيتوس (٢٩ - ٨١) لىميراطور روما فى الفترة من ٧٩ إلى ٨٤ (المترجم)

(٩٩) نشر بعد وفاة فرجيل فى ١٧ ق-م ومن ثم فإنه لا فتكلمان ولا لسنج كان على حق . لقد أرخ فتكلمان

المجموعة فى فترة مبكرة جدا وأرخها لسنج فى فترة متأخرة جدا .

(١٠٠) الفصل الأول .

تشكيل كلى من تراكم المعالم ؛ وهو على حق أيضا فى معارضة التركيز على عملية التصوير فى الأدب ، وهو أمر كان مفضلا فى القرن الثامن عشر من جراء التفسير الذى كان سائدا لمصطلح «التخيل» ، على أنه من الناحية العملية يتطابق مع التخيل البصرى . إن الأدب لا يستثير صوراً حسية ، أو إذا فعل هذا فإنه لا يفعله إلا على نحو عَرَضِي وبالمصادفة ، وبشكل متقطع . وحتى فى تصوير شخصية روائية ، فلإن الكاتب لا يحتاج إلى الإيحاء بصور بصرية على الإطلاق . ونادرا ما نستطيع أن نتصور معالم شخص دوستوففسكى أو هنرى جيمز ، بينما نحن نعرف حالاتهم العقلية ودوافعهم وتقييماتهم ووجهات نظرهم ورغباتهم فى معرفة كاملة للغاية . ولستنج يلج على تصوير الشخصيات بمعلم واحد من المعالم ، بنعت واحد له طابع هومبروس ، وهو المنهج الجوهري فى فن تولستوى أو توماس مان .

وقد صاغ لستنج رأيه بأفضل ما يكون فى ملاحظة من الملاحظات التى واصل بها كتابه «اللاكروون» : «إننى أؤكد أن ذلك الذى يمكن وحده أن يكون هدف الفن الملائم له وحده ومتفردا ، وليس ذلك الذى تستطيع الفنون الأخرى أن تكون صادقة بالنسبة له أو تكون أفضل» . ولقد وجد تشبيها عند بلوتارك يصور هذا تصويرا حسنا . يقول : «إن من يحاول أن يقطع الخشب بمفتاح ، ويفتح بابا بفأس لا يُتلف كلا الأدوات فحسب ، بل يحرم نفسه أيضا من استخدام كلا الأدوات»^(١٠١) إن نقاء التأثير هو الذى نتعاطف معه ، إذا ما كرهنا التصوير الأدبى وموسيقى البرنامج والعمارة الشعرية وخليط الفنون المماثل . ومع هذا ؛ فلإن تصور لستنج لما هو أدبى متفرد لن يهزنا على أنه

مُتَّع . فهو فى الواقع - الرأى الذى يذهب إلى أن الدراما هى الجنس الأدبى الأساسى والمحورى فى الأدب ، ويرجع هذا - فى جانب منه - إلى مساواته بين الحدث والدراما ، وإن كان يدرك أن الحدث فى الشعر ليس بالضرورة حادثاً خارجياً ، حركة خارجية . ومن جانب آخر لابد أنه يرجع إلى حساسية لسنج ومعاصريه بالنسبة للشعر الغنائى الذى يبدو للقراء المحدثين محور الشعر . وجانب ثالث يرجع إلى انشغال لسنج بشكل كان هو ميدان مسعاه الإبداعى ، وإلى الوضع المحورى الذى تشغله الدراما فى النظرية الأرسطية للشعر . ووجهة نظر لسنج الخاصة تتضح تماماً فى رسالة كتبها إلى نيقولاى (٢٦ مايو ١٧٦٩) تعلّق على عرض قدمه جريف لكتاب «اللاكوون» ، لقد أدرك لسنج أن كتابه لا يرد على كل التساؤلات ؛ فبعد كل شيء جرى تخطيط لسلسلة متتابعة لكتاب «اللاكوون» أطلق عليها اسم الجزء الأول . وهو يعترف بأنّ الرأى المعروض فى النص يحتاج إلى توصيف : فنّ التصوير ليس بالفعل قاصراً على الإشارات الطبيعية ، والشعر ليس قاصراً على الإشارات المتعسّفة . ولكن من المؤكد أنه «كلما ابتعد فنّ التصوير عن الإشارات الطبيعية أو خلط العلامات الطبيعية بالعلامات المتعسّفة ابتعد عن نقطة ذروة كماله ، على حين أن الشعر كلما اقترب من الكمال اقترباً شديداً اكتسبت علاماته التعسفية علامات طبيعية . وهكذا فإن فنّ التصوير الأسمى هو ذلك الذى لا يستخدم إلا العلامات الطبيعية فى المكان ، والشعر الأسمى هو فلك الذى لا يستخدم إلا العلامات الطبيعية فى الزمان » ، ولا يفكر لسنج فى تأثيرات فن الرسم الرمزي والمجازي ، ولكن هذه التأثيرات تبدو له غير خالصة :

«يجب على الشعر أن يحاول أن يرفع العلامات المتعسّفة إلى علامات طبيعية : وفى هذا يختلف عن النثر ، ويصبح شعراً . والوسيلة لتحقيق هذا

هى لغة الكلمات ووضع الكلمات والمعيار والصيغة البلاغية والمحسنات البديعية والتشبيهات إلخ . . وكل هذه تشكل علامات متعسفة أكثر شبها بالعلامات الطبيعية ، لكنها لا تغيرها بالفعل إلى علامات طبيعية ؛ وبالتالي فإن كل الأجناس الأدبية التى تقتصر على استخراج هذه الوسائل يجب النظر إليها على أنها أنواع للشعر أكثر انحطاطا ؛ وأعلى نوع للشعر سيكون ذلك الذى يحول العلامات المتعسفة بالكامل إلى علامات طبيعية ، وهذا هو الشعر الدرامى ؛ ففيه تكف الكلمات عن أن تكون علامات متعسفة وعلامات طبيعية للموضوعات المتعسفة . ولقد قال أرمسطو إن الشعر الدرامى هو الشعر الأعلى ، بل حتى هو الشعر الوحيد ، وهو يخصّص المكانة الثانية للملحمة طالما أنها -فى معظمها - درامية ، أو يمكن أن تكون درامية^(١٠٢) ، هذه رسالة كاشفة للغاية . وهى تحتاج إلى بعض التفسير : من المؤكد أن مصطلح «العلامات الطبيعية» المستمد من دويو يُستخرج هنا على نحو غريب وعلى نحو فضفاض تماما ، والفقرة المقتبسة تذكر كلمة «المحاكاة الصوتية» ، أى استخدام اللغة كمحاكاة مباشرة للموضوع ، وهى تذكر الوزن الذى هو طبعى لأنه مادى فى تأثيره ، وهى تذكر أيضا - وإن كان بحذر شديد - الاستعارات التى تعد (كما تُظهر مخطوطة مهملة) حيلة لرفع العلامات المتعسفة إلى قيمة العلامات الطبيعية : «لما كانت قوة العلاقات الطبيعية تتألف من تشابهها مع الأشياء ، فإن الاستعارة بدل أن تقدم هذا التشابه الذى لا تقدر عليه الكلمات تقدم تشابها آخر ، فالشئ المشار إليه لا تزال له إشارة مع شئ آخر هو المفهوم الذى لا يمكن أن يتجدد بسهولة أكبر وبحيوية أشد»^(١٠٣) إن التشبيه ليس إلا استعارة

(١٠٢) منكرو ، الجزء ١٧ . ص ٢٩٠ - ٢٩١ .

(١٠٣) اللاكروين ، الملحق الثلثى . الأعمال . الجزء الثالث . ص ٢١٥ .

ممتدة . وهذه نظرية غريبة عن الصورة المجازية التي تردّ الاستعارة إلى مقارنات بين الأشياء غير المألوفة والأشياء الأكثر ألفة ، بل وحتى مع تضيق المجال تبدو النظرية عاجزة عن تأسيس الزعم بأن اللغة الاستعارية هي لغة طبيعية وليست لغة متعسفة . وجهة نظر لسنج مرتبطة بشدة بوجهة النظر الشائعة في القرن الثامن عشر عن اللغة الشعرية الطبيعية البدائية كلغة استعارية . لكن يبدو أنه ينظر إلى مثل هذه اللغة على أنها مجرد بديل مؤقت عن استخدام العلامات الطبيعية في الدراما ، فإذا كنت قد فهمت لسنج حقا ، فإنّ اللغة في الدراما تصبح طبيعية ، لأن نطقها يتم من (خلال) الأشخاص و(في) الأشخاص ، مع حركات وتعبيرات الوجه كما في الحياة الواقعية ، ومن ثم تفقد الصفة القدريّة للأعراف اللازمة لكل الاستخدامات الأخرى للغة ، واللغة المنطوقة هي اللغة الطبيعية للانفعال ، ومن هنا يمكن أن توصل عواطف التعاطف والشفقة ، وهو الموضوع الأسمى للدراما . ومن ثم فإنّ كتاب «اللاكوزون» ليس منعهم الصلة بسلسلة «الدراما في هامبورج» ؛ فنحن نتنقل منطقيا من الكتاب الأول إلى الآخر .

وتصور لسنج للفنون الجميلة هو - بدون شك - أضيق بكثير من تصوره للأدب الذي يبحث عن نطاق للتأثيرات الانفعالية . وهو يتمسك في الفنون الجميلة بمثال شديد التجريد للجمال المادى الذى يعد التعبير عنه ثانويا جدا . وحتى تفسيره لمجموعة اللاكوزون يبدو خاطئا : فالصور الحديثة الجيدة تُظهر وجه اللاكوزون مشوها من جرّاء الألم الشديد : «إنه يرسم فى الهواء من خلال الفم المفتوح قليلا ، ويقتصد فى رسم معدته ، ومن ثم يرفع صدره ويُلقي برأسه للوراء على مؤخرة عنقه»^(١٠٤) ، والمجموعة كلها تبدو بالأحرى

(١٠٤) مارجريت بيير - «اللاكوزون» (نيويورك ، ١٩٤٢) ص ١٤ .

مثالاً صارخاً على فن الزخرفة الغريبة (الباروك) الهليني ، أكثر منه وصفاً كلاسيكياً . وعلى أى حال يقصر لسنج الفنون التشكيلية على تصوير الجمال الجسماني على نحو ضيق جدا ، حتى إنه يزيل تماماً الفرق بين النحت وفن التصوير . وهو يتناول النحت بطريقة تفترض أن ما يقوله ينطبق على فن التصوير ، ومن ثم يتسبب في تشويش الفئتين عما يتعارض مع غرضه الذي أقره ، والخاص بوجود فرق ، ولسنج في فن التصوير نفسه يفضل بوضوح مجرد التصميم ولم يعرف التشكيل باللون . والتصميم ، سيكون قاصراً على الشخص الإنسانى ، لأن «أسمى جمال جسمانى لا يوجد إلا فى الإنسان ، بل وحتى فيه فقط بفضل ما هو مثالى»^(١٠٥) وتصور الحيوانات والزهور والمناظر الطبيعية مرفوض ، لأن هذه الأشياء عاجزة عن أن ترقى إلى ما هو مثالى»^(١٠٦) . وهنا يبدو لسنج أنه يشارك وجهة نظر عصر النهضة فى فن التصوير على أنه فن حر يجب أن يحكى قصة ذات دلالة إنسانية . ولكنه - فى الوقت نفسه - يرفض صراحة رسم التاريخ ، ويرفض معه الطليعة الصامتة والمنظر الطبيعي . وهكذا لا يتبقى منه سوى مجرد تصوير الأجسام المادية ، والذي - وفق نظرية اللحظة الحبلية المثلثة - قد ينقل المعنى الإنسانى بالإيحاء . وليس مثيراً للدهشة أن لسنج يتساءل : «ما إذا كان المرء لا يريد أو لا يرغب فى أن فن الرسم بالزيت لم يُخترع على الإطلاق»^(١٠٧) ، وهذا أمر مثالى للغاية ، وبه تصبح أجمل

(١٠٥) اللاكرويز ، الملحق الثانى ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ٢٦١ .

(١٠٦) المصدر السابق .

(١٠٧) اللاكرويز الملحق الثانى ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ٢٤٢ .

تصميمات فلكسمان^(١٠٨) أو ديفيد^(١٠٩) أو ألجير^(١١٠) لا تبدو جذابة . وهذا يضحى بالقيم الإنسانية للنظرة التي تقول : كما في فن التصوير يكون الشعر ، وهى النظرة القديمة دون أن يحل محلها مثال جديد للقيم التصويرية الخالصة .

وهناك قدر كبير من النزعة البدائية تترامح ليظهر أن أفكار لسنج لم تكن جديدة بالمرة . ومن الواضح أن من الصحيح أن كثيرا من تساؤلاته وبعض حلوله قد وردت من قبل . وعلى سبيل المثال توجد عند شافيتسبرى مناقشة مستفيضة عن « اللحظة المثمرة » ، وهناك إرهابات عديدة بالفروق التي قال بها لسنج بين الفنون الجميلة والشعر عند دويو وجيمز هاريس وديدرو وعند آدموندبيرك^(١١١) على وجه الخصوص . ولكن الإرهابات المتناثرة يمكن أن توجد بالنسبة لمعظم الأفكار . ومن المؤكد أن لسنج قد صاغ حجته الأساسية بشكل مدهش ومؤثر .

وتأثير كتاب « اللاكوون » - فى ألمانيا بصفة خاصة - كان عميقا ، وليس الأمر قاصرا على تقييد موضحة الشعر الوصفى . وسوف نرى أن هررد بدأ نظريته النقدية كرد فعل على كتاب « اللاكوون » ، وأشار جوته فى سيرته الذاتية إلى ما فى الكتاب من كشوف إيجابية ، وكتب بحثه عن « اللاكوون

(١٠٨) جون فلكسمان (١٧٥٥-١٨٢٦) : نحات أسكتلندى . وهو فنان بارز من أتباع الكلاسيكية الجديدة . (المترجم) .

(١٠٩) جاك - لويس ديفيد (١٧٤٨ - ١٨٢٥) ، فنان مصور فرنسى ، يعد المؤسس للمدرسة الكلاسيكية الجديدة الفرنسية فى فن التصوير . (المترجم) .

(١١٠) جان - أوجست - دومينيك أنجر (١٧٨٠-١٨٦٧) : فنان مصور فرنسى ، يعد من كبار الكلاسيكيين . ومن أشهر لوحاته «حمام تركى» . (المترجم) .

(١١١) بحث فلسفى فى أصل أفكارنا عن الطيل والجميل (الطبعة الثانية ١٧٥٨) من ٢٢٢ ، ص ٢٢٨

(١٧٩٨) ، والشعر الألماني تحول بوعي شديد إلى الدراما ، وحتى في الشعر الغنائي تطلب الحركة والتحريك والدينامية مهما يكن الثمن .

غير أن « اللاكوژون » ليس إلا جزءا من العمل النقدي للسنج . ونظرية التراجيديا وتفسير أرسطو مشروحان في الفصول الأخيرة من سلسلة « الدراما في هامبورج » وهي بالمثل ذات تأثير هائل يكاد يكون متساويا . وبعض الآراء المحورية فيه قد تنبأ بها في كتاب « الرسائل الأدبية » وفي مراسلاته مع مندلسون ونيقولاي في ١٧٥٦ - ١٧٥٧ ، والدراسة الدقيقة عليها أن محمد الفروق بين هذه الأبحاث الأولى والآراء الناضجة في سلسلة « الدراما في هامبورج » . وكان لسنج في المراسلات لا يزال يتحسس طريقه . ولقد عرف هدف الترجيديا فقط ، على أنه إثارة الشفقة : « إنها يجب أن توسع قدرتنا على الشعور بالشفقة . وأفضل الناس المتأثرين هم أفضل الناس . . . ومن يجعلنا نتأثر ، يجعلنا أفضل وفضلاء على نحو أحسن » (١١٢) . أما الأعمال الدرامية التي لا تثير سوى الإعجاب بتحمل أشكال المعاناة ببطولة ، كما هي الحال في الأعمال الدرامية لكورني ؛ فإنها ليست التراجيديا حقا . وبالنسبة لهذه الدهوى يظهر لسنج كمدافع عن الترجيديا العائلية ؛ بل وحتى على أنه صاحب رأى يذهب إلى أن التراجيديا يجب الحكم عليها بدرجة الانفعال الذي تثيره ، وعدد الدموع التي ينفقها الإنسان . ومعضلاته ستكون موجهة - فحسب - ضد « الإعجاب » بالبطل الرواقى على نحو ما يرسمه كورني ، والذي لا نستطيع أن نشفق عليه ، بل بالأحرى يجب أن نحسده ونحاكيه ، كما لو كان بطل الملحمة (١١٣) ، ويعطى لسنج في « اللاكوژون » مثل للمحارب الرومانى ،

(١١٢) منكز ، الجزء ١٧ . ص ٦ .

(١١٣) المصدر السابق . ص ٦٧ - ٦٨ .

حتى الموت الذى عليه أن يعانى صامتا ؛ لأنه لو استشار الحنو لتوقفت اللعبة . وإن وجود هذه الألعاب الخاصة بالمحاربين حتى الموت يبرهن للسنج أن الرومان لا يمكن أن تكون عندهم تراجيديا حقيقية . والأبطال التراجيديون من نوع أبطال المؤلف المسرحى الرومانى سنكا ليسوا إلا ملاكمين^(١١٤) يلبسون أحذية خاصة بالتمثيل المسرحى . وسلسلة الدراما فى هامبورج تستأنف هذا الجدال لحسن الحظ ، وهى تتجاوزه ، والسبب فى هذا أن هذه السلسلة ليست - بأى حال من الأحوال - سوى كتاب مخيب للآمال يمكن فهمه فى إطار تكوينه . لقد دعا لسنج عام ١٧٦٧ ، ليكون الكاتب الدرامى لمسرح قومي نأمن حديثا لى مدينة هامبورج . ولما لم يكن يريد أن يلتزم بتقديم عدد محدد من التمثيليات جرى تقبل فكرة أن يكتب نوعا من الصحافة المسرحية يعلق فيها على التمثيليات المعروضة ، ومن ثم يحقق وظيفة إعلانية ، وبهذا يساعد فى التأثير على ذوق الجمهور ، ونصح الممثلين الذين يملكون المسرح . ولقد بدأ لسنج بالفعل باستعراض التمثيليات بشكل منتظم مرتين فى الأسبوع ، كما أنه نقد أيضا أداء الممثلين . ولكن سرعان مامرت الصحيفة بمتابعب وتخلّى عن نقد التمثيل ، لأنه أثار ثائرة مستخدميه ، كما أنه تخلف تخلفا شديدا عن تعليقاته عن التمثيليات . وقد أعيد طبع الأعداد التى صدرت بشكل فيه قرصنة دون نصريح عما تسبب فى خسائر مالية ، وهكذا بعد صدور العدد ٣٢ جرى التخلّى عن التظاهر بإصدار الصحيفة دوريا ، وتزايد توقف لسنج عن متابعة العمل الإخبارى عن المسرحيات . وبعد العدد ٥٢ لم يناقش سوى سبع تمثيلات ، وشعر بأنه أكثر

(١١٤) اللاكويوز ، الفصل الرابع ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ٣٢ .

حرية فى الانغماس فى تأملات عامة عن طبيعة التراجيديا ، وعن معنى كتاب « فن الشعر » لأرسطو والموضوعات المماثلة . وتوقفت الصحيفة مع الأعداد ١٠٠ - ١٠٤ المؤرخة فى ١٩ أبريل ١٧٦٨ ، وهى تناقش بالاسم عرضا جرى فى يوليو السابق ، وفشل المسرح نفسه فى خلال عام . والأمر على نحو ما تأمل فيه لسنج فى العدد الأخير : « يا لها من فكرة طبيعية طيبة أن يتم إنشاء مسرح قومى لنا نحن الألمان ، فى الوقت الذى لم نصبح فيه - نحن الألمان - أمة بعد . إننى لا أتحدث عن الدستور السياسى ، بل أتحدث فحسب عن الطابع الأخلاقى . ويكاد المرء يقول إنه ليس عندنا مسرح ، إننا لانزال المحاكين الراسخين لكل شئ أجنبى ^(١١٥) » .

وهكذا يجب الحكم على سلسلة « الدراما فى هامبورج » على نحو ما كان مُصمِّما لها أصلا للعرض اليومى للتمثيلات ، التى لم يكن للسنج يد فى اختيارها . وهذا وحده يفسر اختيار مسرحية « رودوجيون » لكورنى ، والتركيز على فولتير . لقد عُرِضت هذه الأعمال ، ولم تُعْرَض أعمال راسين . وهذا يفسر الالتفات إلى التمثيلات الفرنسية والألمانية ، التى نُسِيت اليوم نسيانا تاما ؛ وهذا يفسر أيضا التيار التحتى الإشكالى العام ضد الدراما الفرنسية ، التى يريد لسنج للألمان أن يتحرروا من قيودها . والحجج ضد خشبة المسرح الفرنسية ليست من منطلق قومى فحسب ، وإن كان لسنج يتحدى قراءه : « أذكر أى تمثيلية لكورنى العظيم بما لا أستطيع أن أغتمها فأحسنها . } إنه يعنى « أن أكتب تمثيلية أفضل من الموضوع نفسه ، لا مجرد (التحسين) » . } . فبماذا

تراهنون ؟ » ^(١١٦) إنها قائمة على تصور مختلف عن طبيعة التراجيديا وتفسير مختلف لأرسطو (الذى هو - دون شك - أقرب إلى معنى النص عن نص كورنى). وما هو جديد ومدعش فى ألمانيا وأفضى إلى خطأ التوحيد بين لسنج والكلاسيكية الجديدة ببساطة إلحاحه على أرسطو باعتباره الأستاذ : «إننى لا أتردد فى الاعتراف (حتى لو ضحكوا على محققين فى هذه الأرمئة المستتيرة) بأننى اعتبر العمل (كتاب « فن الشعر » لأرسطو) معصوما من الخطأ عصمة كتاب « العناصر » لإقليدس . . . وإننى لأخاطر للبرهنة بتأكيد على أن التراجيديا لا يمكن أن تتقل خطوة عن الخط الدقيق الذى رسمه أرسطو دون الابتعاد بعدا شديدا عن كماله » ^(١١٧) ، وليست هذه بالطبع نزعة سلطوية ، بل ثقة فى الحقيقة المطلقة . ويقول لسنج فى موضع آخر ^(١١٨) : «إننى أقدر سلطته بسهولة كافية ، إذا استطعت فحسب أن أقدر حججه » . وهو يصف إجراءه الذى اتخذته على النحو التالى :

« بهذه القناعة شرعت فى مهمة الحكم بالتفصيل على بعض أشهر النماذج فى المسرح الفرنسى . وبالنسبة لهذا المسرح يقال إنه تكون وفق قواعد أرسطو ، وقد جرت المحاولة بصفة خاصة لإغرائنا نحن الألمان ، بأنه بهذه القواعد وحدها نال الفرنسيون درجة الكمال التى فيها يستطيعون أن يطلّوا على كل مسارح الشعوب الحديثة ، ولمدة طويلة اعتقدنا هذا بصراحة ، حتى إن شعراءنا اعتبروا محاكاة الفرنسيين على أنه يجرى وفق قواعد القدماء . غير أن هذا التحامل لا يمكن أن يدوم للأبد ضد مشاعرنا . لقد استثيرت مشاعرنا لحسن

(١١٦) الدرامى فى هامبورج الأعداد ١٠١ - ١٠٤ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٤٤٨ .

(١١٧) الدراما فى هامبورج ، الأعداد ١٠١ - ١٠٤ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٤٤٦ .

(١١٨) الدراما فى هامبورج ، العدد ٧٤ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٣٢٨ .

الحظ من هجمتها من جرّاء بعض التمثيليات الإنجليزية ؛ وأخيرا أدركنا أن التراجيديا قادرة على تأثير آخر مختلف تماما عن التأثير الذى حققه كورنى وراسين . وحيث - وقد غشى أبصارنا شعاع الحقيقة هذا - ارتبطنا من جديد بحافة هاوية أخرى . ولقد ظهر رأى يقول إنه لا حاجة إلى أى قواعد ؛ لقد كان الألمان على وشك أن « ينبذوا تجربة الأزمته الماضية كلها بالإرادة » ، ومطالبة الشاعر أن « كل واحد يجب أن يكتشف الفن من جديد » . ولقد أمل لسنج أن يختبر هذا « التخمر من الذوق » بمقاومة وهم انتظام المسرح الفرنسى : « ما من أمة قد استوعبت استيعاباً خاطئاً قواعد الدراما القديمة أكبر من الدراما الفرنسية »^(١١٩) ، وهذا التناقض الظاهرى المتبدى يشمل حججا ضد القواعد . وهو يحط - بشكل دائم - من شأن القواعد الآلية ، وهو فى مناقشته مسرحية « ميروب » لفولتير يقوم بمحاولة متطورة لإظهار أن تحفظه إزاء وحدة المكان ووحدة الزمان ووحدة الحدث يفضى حقا إلى استحالات ، بل حتى إلى أشكال من العبث : « وإلى المدى الذى كنت مهتما به فإن «ميروب» لفولتير و«ميروب» من تأليف مافى ، قد تمتدان إلى أكثر من ثمانية أيام ، والمنظر يمكن أن يُنصب فى سبعة أماكن فى اليونان فيما لو كان بها جماليات من شأنها أن تجعلنى أنسى هذه الحذقات »^(١٢٠) ، غير أن حجة لسنج ليست هى الحجة الشائعة القائلة إن العبقرية يمكن أن تتجاوز القواعد أو أن القواعد ضيقة وقاصرة . فهو أحيانا يقول شيئا يبدو رومانتيكيا مخادعا : « إن العبقرية تضحك على كل الخطوط المَحْددة للنقد »^(١٢١) ، « إن العبقرية غير مسموح لها بأن تعرف

(١١٩) الدراما فى هامبورج . الأعداد ١٠١ - ١٠٤ ، الأعمال ، الجزء الرابع . ص ٤٤٧ - ٤٤٨

(١٢٠) الدراما فى هامبورج . العدد ٤٦ ، الأعمال ، الجزء الرابع ص ٢٠٦ .

(١٢١) الدراما فى هامبورج . العدد ٧ - الأعمال . الجزء الرابع . ص ٢٤ .

آلاف الأشياء التي يعرفها كل تلميذ . ليس الأمر أمر مخزون متراكم لذاكرة العبقري ، بل الأمر أمر ذلك الذي يستطيع أن يتتجه من نفسه ، من مشاعره الخاصة ، ويشكل ثرواته « (١٢٢) » ، ولكنه يلج - بشكل عام - على الصراع بين العبقرية والقواعد ، بين التخيل والحكم :

« شكرا لله ، فنحن عندنا الآن جيل من النقاد يتألف نقدهم الاسمي من تعريض كل نقد للشك . إنهم يصيِّحون : (العبقرية ! العبقرية !) ، (إن العبقرية تتجاوز كل القواعد) ، (إن ما تتجه العبقرية هو القواعد) . وهكذا يتملقون العبقرية ، وكما أتخيل فإنهم يفعلون هذا لكي يعدوا هم بدورهم عباقرة . لكنهم أيضا إنما يكشفون للغاية أنهم لا يشعرون بشرارة العبقرية في أنفسهم ، عندما يضيفون في النفس الواحد عينه : (القواعد تكتب العبقرية) ، كما لو كان يمكن كبت العبقرية بأي شيء في العالم ، وزيادة على ذلك كبتها بشيء مستمد منها ، بل كل عبقري هو ناقد بالفطرة » (١٢٣) . « وإن مَنْ يفكر بشكل حقيقي يسدع أيضا ، ومن يريد أن يتكرر يجب أن يكون قادرا على التفكير » (١٢٤) ، وهكذا يطور لستج الرأي الذي ينادي بأن الشاعر يتصرف بهدف مقصود ويجب أن يبدع عالماً هو أيضا عالم مقصود ذو هدف ومتناسق إن القواعد الآلية لا تهم . كما لا يهم حتى نقاء الأجناس الأدبية . وهذا يتضح من فقرة مذهشة تقرر :

« في كتبنا المدرسية من الحق أنه يجب علينا أن نفصل بين الأجناس الأدبية بحرص شديد قدر الإمكان ، ولكن إذا كانت العبقرية - لأسباب أسمى -

(١٢٢) الدراما في هامبورج ، العدد ٢٤ ، الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ١٤٩ .

(١٢٣) الدراما في هامبورج ، العدد ٩٦ ، الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٤٢٢ .

(١٢٤) الدراما في هامبورج ، العدد ٩٦ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٤٢٣ .

تدمج عدة أجناس أدبية منها فى جنس واحد ، ويؤدى هذا نفس الغرض ، فدعونا ننس كتبنا المدرسية ، ولا نبحث إلا فيما إذا كان العبرى قد حصل ، هذه الأغراض الأسمى . لماذا أبحث بما إذا كانت تمثيلية ليوريبيلس ليست قصصية تماما ، وليست دارما تماما ؟ سموها هجيتاً ؛ يكفى أن هذا الهجين يسرنى أكثر ، ويهزنى على نحو أفضل من الأعمال الأشد شرعية لأمثال راسين الذين هم على صواب عندنا أو مهما تكن التسمية التى يمكن أن تطلق عليهم . لأن البغل ليس فرسا ، وليس حمارا ؛ لهذا فلمانه يكون أقل شأناً من بين كل الحيوانات المفيدة فى القدرة على التحمل ؟ (١٢٥) .

إن ما يهم هو تناسق عالم الشاعر واحتماليته ونقاؤه وخصوصية تأثيره - ويكرر لسنج - على نحو دائم - أن الحدث يجب أن يكون له مساره المنطقى : «إن العبرية لا تعباً إلا بالأحداث الثمانية بعضها فى بعض ، مع وجود سلسلة من العلة ، والمعلول ، ورد المعلول إلى العلة ، وفى كل موضع يتم استبعاد الصدفة ، ويجب تسيب كل شئ فى حدوثه ؛ حتى إنه لا يمكن أن يحدث على نحو آخر ، هذا هو عمل العبرية » (١٢٦) ، ولا يجب أن تكون هناك أى معجزة فى الدراما ، حتى ولا مجرد الدقة التاريخية ؛ لأن هناك أحداثاً تاريخية عديدة غير قابلة للتفسير ، وغير قابلة للاستيعاب ، وغير متناسقة تماما . إن التراجيديا ليست «تاريخاً موضوعاً على شكل حوار» (١٢٧) ، وهذه النقطة تناولها لسنج باستفاضة كبيرة مع تناوله لمسرحية «اسكس» لتوماس كورنى ، واعتراضات فولتير التاريخية على

(١٢٥) الدراما فى هامبورج ، العدد ٤٨ : الأعمال ، الجزء الرابع من ٢١٧ - ٢١٨ .

(١٢٦) الدراما فى هامبورج ، العدد ٢٠ : الأعمال ، الجزء الرابع من ١٢٢ .

(١٢٧) الدراما فى هامبورج ، العدد ٢٤ : الأعمال ، الجزء الرابع من ١٠٨ .

التمثيلية . وحيشما يتواجه الشاعر مع أحداث غير محتملة مثل قتل كليوبترا لزوجها وابنيها فى مسرحية « رودوجيون » لكورنى ، فإنه يجب أن تبدو هذه الأحداث غير المحتملة ضرورية : « إنه وهو غير مرتاح لتأسيس الاحتمالية على سلطة تاريخية ، فإنه سوف يسعى لتشديد طبائع شخصيه ، بحيث تكون الأحداث المتولدة الواحد من الآخر تأتى بالضرورة ، وهى تلك الأحداث التى تجعل الشخصيات تدخل فى الفعل والحركة ؛ حتى يمكن تحديد عواطف كل شخصية ، ورفع هذه العواطف عبر المراحل المتدرجة حتى إننا لن نرى فى كل موضع سوى أشد المسارات طبيعية وشيوعا والخاصة بالأحداث » (١٢٨) ، إن على الشاعر أن يطور « التنظيم الخفى » لحبكتة (١٢٩) ، لأنه يحتاج إلى هذه « الاحتمالية الداخلية » (١٣٠) لتحقيق هذا التوحد مع الطابع الذى هو أساس الشفقة ؛ وبالتالي هو أساس تأثير التراجيديا . وعلينا أن ندرك أن « تيارا مشابها قد يدفعا أيضا إلى القيام بأعمال نعتقد -ونحن فى حالة برود- أنها أبعد ما تكون عنا » (١٣١) .

وهكذا فإن مسألة تأثير التراجيديا - أى التطهير من خلال الشفقة والخوف - مرتبطة بمسألة نظم التراجيديا . ولقد اكتشف لسنج - الآن - أنه يستحيل أن نحدد التأثير التراجيدى على أنه مجرد شفقة أو حنو . وهو يفسر الفقرة الهامة الحاسمة عند أرسطو ، على أن المقصود بها هو « الشفقة مع الخوف » فى موقف فيه الخوف هو ملازم ضرورى للشفقة . والخوف ليس الرعب ، بل هو خوف « ينشأ من تشابهنا مع الشخص الذى يعانى ... الخوف الذى نستطيع

(١٢٨) الدراما فى هامبورج ، العدد ٣٢ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٦٤٦ .

(١٢٩) الدراما فى هامبورج ، العدد ٣٢ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٦٤٢ .

(١٣٠) الدراما فى هامبورج ، العدد ١٩ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٨٦ .

(١٣١) الدراما فى هامبورج ، العدد ٣٢ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٦٤٢ .

به نحن أنفسنا أن نكون هذا الموضوع الخاص بالشفقة» (١٣٣) ؛ إننا يجب أن نشفق على البطل إذا كان ثوب البطل « من نفس ثوبنا » (١٣٣) ، أى من نفس النسيج ، أى إذا كان « واحداً منا » (١٣٤) ، ومن ثم لا يكون فوق الإنسانية العامة المشتركة أو تحتها . وإن شهداء كورنى ووحوشه ليسوا مثيرين للشفقة ، ومن ثم ليسوا تراجيديين ، بمثل ما أن ريتشارد الثالث عند شكسبير ليس تراجيديا . ومثل هذه الشفقة التراجيدية الملازمة للخوف يجب أن نميزها عما يسميه لسنج « حب البشر » ، الحنو الذى نستطيع أن نغده باعتبارنا بشرا حتى لأسوأ المجرمين . ولكن ما المقصود « بالتطهير » لكل هذه الشفقة ومثل هذا الخوف ؟ إن مصطلح « التطهير » قد تسبب فى ظهور أشد التفسيرات تنوعا : والتطهير فى نظر البعض مقصود به تعويد عقولنا ، وجعلها صلبة ضد الشعور بالخوف والشفقة ، وهو بالنسبة للبعض الآخر مقصود به فى الأغلب العكس : تلطيف ، تنقية ، محو للشفقة والخوف ، أو حتى زيادة فى هذه المشاعر . وقد جرى تفسير التطهير بقناعة من جانب الأرسطيين المحدثين مثل برنيز (١٣٥) بالمصطلحات الطبية على أنه علاج بالطريقة المثلية التكمسية . إن على (العقل) أن يتطهر بالشفقة والخوف . والتطهير عملية مداواة . وللسنج تفسيره الخاص ، الذى يصعب أن يكون صحيحا من الناحية التاريخية ، لكنه يتلاءم مع خطته الخاصة : إنه يُسَوى التطهير مع الوسط الذهبى المعتدل للعواطف ، كما ورد فى كتاب « الأخلاق النيقوماخية » لأرسطو : « التطهير لا يقوم فى شيء آخر غير تحويل العواطف إلى عادات فاضلة » (١٣٥) وعلينا أن نحقق الوسط الذهبى

(١٣٣) الدراما فى هامبورج . العدد ٧٥ : الأعمال الجزء الرابع . ص ٣٣٢ .

(١٣٣) الدراما فى هامبورج . العدد ٧٥ : الأعمال الجزء الرابع . ص ٣٣٥ .

(١٣٤) الدراما فى هامبورج . العدد ٧٥ : الأعمال الجزء الرابع . ص ٣٣٤ .

(١٣٥) الدراما فى هامبورج . العدد ٧٨ : الأعمال الجزء الرابع . ص ٣٤٨ .

للشفقة والخوف : إن من يشعرون بشعور رائد ، عليهم أن يتعلموا كيف يشعرون على نحو أقلّ ، ومن يشعرون بشعور قليل ، عليهم أن يتعلموا أن يشعروا على نحو أشد . إن التراجيديا هي « مدرسة العالم الأخلاقي » (١٣٦) . وهذا - بطبيعة الحال - أساسى بالنسبة للرأى الكلاسيكى الجديد فى كل الأدب . « إن كل أنواع الشعر مقصود بها أن تحسّنا » ، ومن المؤسف « أنه يوجد شعراء يشكون حتى فى هذا » (١٣٧) .

إن كل أجناس الأدب موجودة بهدف تحسيننا ، وعلى أى حال ، فإن التراجيديا فيها هذه الوسيلة الخاصة للتحسين : التطهير من الشفقة والخوف . ويصير لستيج - فى تناقض واضح مع الفقرة التى يعترف فيها بخليط من الأجناس - على « أن كل أجناس الشعر لا تستطيع أن تحسّن كل الأشياء ، على الأقل ليس كل جنس على نفس المستوى من الكمال مثل الجنس الآخر ؛ ولكن ما يستطيع كل جنس أن يحسّنه بأقصى كمال وأفضل من أى جنس آخر - ذلك وحده هو هدفه الخاص » (١٣٨) . ولقد أصبح ساخطا تماما على الرأى الذى يذهب إلى أن المسرح لا يحتاج إلا إلى أن يسرّنا بأن يقص حكاية : « إلى أى غاية يكون العمل الشاق للشكل الدرامى ؟ لماذا نبني مسرحاً ولنجعل الرجال والنساء يتقنعون ، ونعذب ذاكرتهم ، وندعو كل المدينة لكى يجتمع أهلها فى مكان واحد ، إذا كنت لا أقصد المزيد عن عملى وعن عرضه لبعض تلك العواطف التى يمكن أن تنتج بشكل حسن بقصة حسنة ، يستطيع كل إنسان أن يقرأها بجانب ركن مدفاته فى المنزل ؟ » (١٣٩) وتتأسى هذه الشكوى وجود

(١٣٦) الدراما فى هامبورج ، العدد ٥ : الأعمال الجزء الرابع ، ص ١١ .

(١٣٧) الدراما فى هامبورج ، العدد ٧٧ : الأعمال الجزء الرابع ، ص ٣٤٥ .

(١٣٨) المصدر السابق .

(١٣٩) الدراما فى هامبورج ، العدد ٨٠ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٣٥٣ .

جاذبية الكوميديا ، وتتجاهل حقيقة أن الممثلين لا يعذبون ذكرياتهم ، بل يحبون أن يؤديوا أدوارهم ، وأن الناس تحب أن تقتنع أنفسهم ، وأن تتجمع في مكان واحد .

ولكن ليس من الممكن أن نستبعد نظرية لستج عن التراجيديا باعتبارها نزعة تعليمية بسيطة أو حتى أنها تترد إلى عملية تولان الشفقة والخوف ، التي يفسرها على أنها « تطهير » . إن التراجيديا تحقق كل هذا ؛ لأنها تبتدع عالما مماثلا للعالم الواقع . إن عالم الدراما هو :

« عالم آخر ، عالم أحداثه التي يمكن - بالصدفة - أن تترايط بنظام آخر ، ولكن يجب أن تغفل مترابطة منطقيا كما هي هنا ، عالم يمكن أن يتبع فيه المحلول العلة بنظام آخر ، ومع هذا يفضى إلى التأثير العام للخير ؛ بالاختصار عالم عبقرى ، وهو (إذا سمح لى بأن أحده المبدع بدون أن أذكر أحدا بالاسم من طريق أكثر إبداعاته نبلا) يحاكي ذروة العبقرية في عمل مصغر ينقل ويقلل ويزيد جزئيات العالم الراهن ، لكي يشكل كُلاً ، ومنه يتناغم مع أهدافه وغاياته » (١٤٠) .

ويبدو أن التراجيديا هي تبرير لما هو قدرى ، لاهوت طبيعي ، عالم أخلاقي ملازم بمثل ما أن كون الله المخلوق حسن بالرغم من أننا قد لا نرى الخير الأقصى في أى شر جزئى . وفي التاريخ قد يكون هناك وحوش من أمثال ريتشارد الثالث ، وقد تكون هناك معاناة بريئة ، لكن التاريخ حيثل :

« يكون له تبريره في الترابط الأبدى واللامتناهى لكل الأشياء . وفي التاريخ الكل هو حكمة - وخيرية ، وإن كان قد يبدو لنا أن هناك قدرا أعمى

وقسوة فى الحلقات القليلة التى يلتقطها الشاعر . ومن هذه الحلقات القليلة يجب على الشاعر أن يشكّل كُلاً ، مستديراً فى ذاته ، كاملاً ، ويتم تفسيره فى ذاته على نحو كامل ، وحيث لا تنشأ أى معضلة لا يوجد لها حل فى خطته . ولا يجب أن نضطر نحن إلى أن نبحث عن سبب فى الخارج ، فى الخطوة العامة للأشياء . وهذا الكل الذى يشكّله هذا المبدع الأخلاقى { الشاعر } يجب أن يعودنا على الاعتقاد بأن كل الأشياء تُحلّ فيه من أجل الأفضل ، وكذلك سيكون هذا على الأرض . إن الشاعر ينسى أشد دهاويه نبلا عندما يحشر فى دائرة ضيقة الطرق التى لا يمكن استيعابها الخاصة بالعناية الإلهية ، ويوقظ - من عمد - تهديدنا المرتعد فإلى أى غاية تسير هذه الانفعالات الحزينة ؟ هل لكى تعلمنا الخضوع ؟ إن العقل الرزين - وحده - هو الذى يستطيع أن يعلمنا هذا ، وإذا أريد لتعاليم العقل أن تستحوذ علينا - رغم كل خضوعنا - علينا أن نستعيد الثقة والشجاعة المفرحة ، فإنه من أكبر الضروريات أن يجرى تذكيرنا بأقل شيء ممكن بالأمثلة المعبرة ، بالافتقار المرعبة غير الحسنة . فلنبعدنا عن خشبة المسرح ، فلنبعد - إن أمكن - جميع الكتب ! » (١٤١) .

إذن الدراما تظهر لنا العالم على نحو عقلانى ، وقد ارتفع إلى الإرادة الأخلاقية ، ويخضع لها . لا يجب أن تكون هناك أى معاناة بريئة على خشبة المسرح ؛ لأن العقل والدين يجب أن يقنعانا بأن الفكرة الخالصة للبشر كتعساء من جراء جريمة ليست من جانبيهم هى «فكرة مزيفة بقدر ما هى مجدفة» (١٤٢) . إن للتراجيديا وظيفتها السامية بالكشف عن نظام الكون ، ولسنج مع تفاؤل

(١٤١) الدراما فى هامبورج ، العدد ٧٨ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٣٥٦ .

(١٤٢) الدراما فى هامبورج ، العدد ٨٢ : الأعمال الجزء الرابع ، ص ٣٦٤ .

القرن الثامن عشر ونوعه الخاص ذى الإيمان بإله مُحسن أرحم وبكونه ينفكك تصور التراجيديا : ففى تراجيديته لا توجد أى إرادة حرة ، لا يوجد أى صراع بين الإنسان والله ، بين القدر والكون .

وتصور لسنج للتراجيديا هو تصور أخلاقى عميق . وهذا التصور يتفق مع التفسير اللاحق عند بوتشر لأرسطو ، فعنده أن « الحدث الدرامى يجب أن يكون ذا دلالة هامة ، وأن معناه قادر على مثل هذا الامتداد والتوسع ؛ حتى - من خلاله - نستطيع أن نميز القوانين الأعلى التى تحكم العالم »^(١٤٣) ، ولكن لسنج - لسوء الحظ - يخون حدود مزاجه وعصره فى تصويره لهذه القوانين الأعلى ؛ فكونه هو كون القرن الثامن عشر ، كون الله المحسن الأرحم ، والطبيعة المعطاءة ، والإنسان الخير أساسا . والتراجيديا بهذا تُحرّم من ارتباطها بالتضحية « وما هو بطولى عظيم ، وما هو معجز ، وما هو إلهى ، » السر العظيم ، وتقلص إلى موضوع درس فى النزعة الخيرية . وتأكيد لسنج على تناسق عالم الدراما وكنيته والاحتمالية الداخلية يبرر بالفعل أى فن يكون صادقا ومتناسقا سيكولوجيا ، ويكون تراجيديا أو حتى دراميا على الإطلاق . إن البطل يقلص فى المكانة : إنه لا يستطيع أن يكون شهيدا أو مجرما ؛ إنه يجب أن يكون إنسانا متوسطا كل جريرته هو الفشل غير المفهوم ، خلطة ترتكب فى ظل ظروف مخففة من الصفات الطبيعية أو الجهل . وشجته شجن مجرد المعاناة ، والمستمع يجرى تصويره على أنه متلوق للشفقة ، إنسان عليه أن يدرّب إنسانيته ويمرّنها على العادات الفاضلة ، وليس الإنسان الذى يكون إما مهتزا أو ممزقا من جراء التراجيديا ، أو متداويا بالتحمّل الرواقى وعدم

(١٤٣) « نظرية أرسطو فى الشعر والفن الجميل » (الطبعة الثانية - لندن ١٩٨٨) ، ص ٣٦٥ .

الاكتراث . ومن ثم يصبح لسنج الفشل نفسه لعصره ، ليلتقط طبيعة الفن التي
لمجدها عند دكتور جونسون ، وهند ديدرو ، ومعهما هيّا تصور الأدب الذي
يضمّ الواقعية السيكلوجية والاجتماعية في القرن التاسع عشر .

المصادر والمراجع

German literary theory and criticism in the 18 th century : there is only a small sketch on criticism, Sigmund von Lempicki, "Literarische Kritik," in Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, ed P. Nerker and w. Stammeler (Berlin 1925 - 31), 2, 146 - 68.

The period before Lessing : Emile Grucker, *Historic des Idees Litteraires et Esthetiques en Allemagne*, Paris, 1883' Fridfrich Braitmaier *Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Mahler bis auf Lessing*, 2 vols. Frauenfeld, 1888 - 89 (diffuse but instructive)' Alessandro Pellegrini, *Gottsched, Bodmer, Breitinger e la Poetica dell' Aufklärung*, Catania, 1952.

Aesthetics : besides Baumler, Kants Kritik, see Rudolf Sommer, *Grundrüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Asthetisk von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller*, Wurzburg, 1892.

Baumgarten : *Reflections on Poetry. Meditationes philosophicae*, trans., with the original text, by K. Aschenbrenner and William B. Holther, Berkeley, 1954 (there is a rare reprint of the *Meditationes*, ed Croce, Naples, 1900, and a German trans. in Albert Riemann, quoted below). See also *Aesthetica (With Meditationes)*, Bari, 1936. On Baumgarten : Ernst Bergmann, *Die Begründung der deutschen Ads-*

thetik durch A.G. Baumgarten und C.F Meier, Leipzig, 1911' Benedetto Croce, "Rileggendo 1" Aesthetica" del Baumgarten," in *Ultimi saggi* (Bari, 1948), pp. 79 - 105, 1st printing 1932; Albert Riemann, *Die Aesthetik A.G Baumgartens*, Halle, 1928 .

J.E. Schlegel : *Aesthetische und dramaturgische Schriften* ed Johann von Antoniewicz, *Deutsche Litteraturdenkmale*, No. 26 Heilbronn. 188; Elizabeth M . Wilkinson, *Johann Elias Schlegel, a Herman Pioneer in Aesthetics*, Oxford, 1945 (good but Greatly overrates Schlegel).

Bodmer : no modern edition . On Bodmer : Max wehrli, *Johann Jakob Bodmer und die Geschichte der Literatur* (Frauenfeld, 1936) contains a bibliography .

Mendelssohn : many reprints. 1 *use Schriften zur philosophie, Aesthetik., und Apologetik*, ed Moritz Brach, 2 vols. Leipzig, 1880 On Mendelssohn : Ludwig Coldstein, *Moses Mendelssohn und die drutsche Asthetik*, Konigsberg, 1904.

Winckelmann : *Samtliche Werke*, ed J. Eiselin, 12 vols. Donauesdningen, 1928 - 29 *Life* : Carl Justi, *Winckelmann, sein Leben, seine Werke und Zeitgenossen*, 3 vols. Leipzig, 1899 - 72. *Comment* : C.Baumecker, *Winckelmann in seinen Dresdener Schriften*, Berlin, 1933 (good on Sources); F . Schultz, *Klassik und Romantik der Deutschen*, Vol. 1 , Stuttgart, 1935 (has a good chapter : pp. 65 - 138); and in English, besides W.Pater's 1968 essay, see H.C.Hatfield,

Winckelmann and His German Critics 1744-1811, New York, 1940

LESSING

I quote from Lessing's *Werke*, ed. Franz Bornmueller (5 vols. Bibliographisches Institut, Leipzig, 1884) and where this fails from *Samtliche Werke*, ed. K. Lachmann and F. Muncker, 23 vols. Leipzig, 1886-1924 (cited as Muncker).

Lessing's *Brifwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel* was ed. by Robert Petsch, Leipzig, 1910. See also Lookoun, With very full notes by Hugo Blumner (2d ed. Berlin, 1880), 756 pp. An American ed. of the German text with commentary (and a reprint of the pieces by Herder and Goethe) was ed. by William G. Howard, New York, 1910.

Of the very extensive literature on Lessing I have found these books and articles.

Alexander Aronson, *Lessing et les classiques français*, Montpellier 1935.

Margaret Bieber, *Laocoon. The Influence of the Group since Its Rediscovery*, New York, 1942.

Josef Clivio, *Lessing und das problem der Tragödie, Wege zur Dichtung*, Bd. 5, Zurich, 928 (good).

Max Rommerell, *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*, Frankfurt, 1940 (extremely learned and subtle on Cornelli and Aristotle as well).

Folke Leander, *Lessing als aesthetischer Denker*, Goteborg 1942 .

Fred o. Nolte, "Lessing's Correspondence with Mendelssohn and Nicolai" in *Harvard Studies and Notes in Philology and Liternture*, 13 (1931), 309 - 32 .

Fred O. Nolte, *Lessing's Laokoon*, Lancaster, pa. 1940

Camille pitollet, *Contributions a l'etude de l'hispanisme de G.E. Lessing* , Paris, 1909 .

J.G Roberton, *Lessing's Dramatic Theory . Being an Introduction to and Commentary on His Hamburgische Dramaturgie* (Cambridge, 1939), 544 pp. (important).

Erich Schmide, *Lessing*, 3 vols. Berlin, 1884 - 92; 3ded. 2 wols. Berlin, 1909

Curtis C.D Vail *Lessing's Relation to the English Language and Literature*, Columbia University Germanic Studies, new ser. No. 3 NewYork, 1936 .

"Lessing's Attitude toward Strum and Stress," *PMLA*, 65 (1950) 805 - 25 .

Oskar Walzel, "Lessings Begriff des Tragischen," in *Vom Geistesleben olter und neuer Zeit*, leipzig, 1992 .

Benno won wiese, *Lessing. Dichtung, Aesthetik, Philososophie*, Leipzig 1931 .

The Hamursische Dramaturgie is cited as HD and the Laokoon as La .

(٩)

«العاصفة والاجتياح، وهردر»

حاول لسنج أن يعيد طرح القصيدة الكلاسيكية الجديدة بالتخلي عن صورتها الفرنسية ، وأن يحل محلها تفسيراً متحرراً لارسطو ، ثمّ سمح له بإشباع رغبته في واقعية أخلاقية ؛ وهكذا دعم مبدأ المحاكاة الرئيسى ، ومفهوم القواعد (مهما تكن رغبته في التغيير) ، والرأى الذى يذهب إلى أن الإبداع الأدبى هو عمل من أعمال الحكم يمثل ما هو عمل من أعمال الألعية .

ولكن ثبت أن هذه الكلاسيكية الجديدة المنقحة غير مقبولة في ألمانيا ، فرد الفعل ضد الذوق الفرنسى والتنوير للجلوب من فرنسا ازداد حدة إلى أن انفجر في أوائل سنوات ١٧٧٠ ، على شكل حركة عرفت باسم « العاصفة والاجتياح » ومجموعة الكتاب ، التى ارتبطت بهذا العنوان ، وهو عنوان إحدى التمثيليات ، يصعب أن نصفهم بأنهم نقاد . وكل أفكارهم مستمدة في جوهرها من أصحاب النزعة العاطفية المفرطة ، من الفرنسيين ، وأصحاب النزعة البدائية من البريطانيين ، وإن كانوا قد أعادوا صياغتها بحدة أشد ، وعبروا عنها بحمية أكبر : فالقواعد رفضها لُتس^(١) بالكامل ؛ ودعا برجر^(٢) للشعر الشعبى^(٣) ، ومجد شتولبرك^(٤) الشعر الإلهى باعتباره

(١) باكوپ مو. لنتس : « ملاحظات عن المسرح » ، لينزج . ١٧٧٤ ، وقد ترجم فريش ليوبولد فاجنر كتاب مرصية على المسرح . لينزج (١٧٧٤) (المؤلف) .

ويهاكوپ ميشيل رينولد لنتس (١٧٥١ - ١٧٩٢) : شاعر وكاتب درامى ألماني انضم عام ١٧٧١ إلى دائرة جوته وقد عاش حياة تجوال بسبب تدهور فواء المالية . وله أشعار غنائية وأعمال تقنية (المترجم) .

(٢) جوتفريد أوجست برجر (١٧٤٧ - ١٧٩٤) : شاعر ألماني أحيى الاهتمام بالشعر الشعبى ، وهو أحد مؤسسى الأدب الرومانسى الألماني (المترجم) .

(٣) «عاصفة من الشعر الشعبى» فى « المتحف الألماني » (١٧٧٦) : وأعيد طبعه . قارن : العاصفة والاجتياح . كرامسات نقدية . إشراف إريك (فيولوج ، ١٩٤٩) ص ٨٠٥ - ٨١١ .

(٤) كريستيان شتولبرك (١٧٤٨ - ١٨٢٦) : شاعر وكاتب مسرحي ألماني ، نشر أعماله بالاشتراك مع أخيه غير الشقيق جراف فريدريك ليوبولد (١٧٥٠ - ١٨١٩) (المترجم) .

«يتدفق من امتلاء القلب»^(٥) و«العبقرية» أصبحت شعارا ارتبط فيه الرفض الكامل للنظام مع التراث بالإيمان بالتلقائية الابداعية^(٦) ؛ والطبيعة أصبحت تعنى - الآن - الطبيعة الخام ، التزعة الطبيعية . وإن النعمة والعنف ، وحتى الرعدة لا تشكل نقدا : لا يتشكل كيان الفكرة والذوق الجديد وفلسفة الادب إلا مع هرذر .

لقد دخلت الرؤية السابقة على الرومانسية الإنجليزية إلى ألمانيا على يدى جرشتنبرك فلهلهم جرشتنبرك^(٧) (١٧٣٧ - ١٨٢٣) ، وعلى أى حال أعاد صياغتها على نحو أكثر تطرفا . وكتابه هو «وسائل عن غرائب الأدب» (١٧٦٦) ، وقد أبدى فى بداية حياته رأيه فى كتاب وورتن «ملاحظات عن قصيدة الملكة الجنية» ، وهو يندد بوورتن بسبب جبنه وتسليمه بأخطاء سينسر صاحب القصيدة ؛ ووجهة نظره المترددة الشاملة إزاء مطلب وحدة التأليف . وسينسر - فى رأى جرشتنبرك - لا يجب الحكم عليه بمثل هذه المعايير التى لاصلة لها بالعمل : وليس عنده قصد آخر سوى أن يعطى لنا مجموعة من المغامرات الرومانسية ، وإن سينسر يهجننا «بلطافى ليست فى متناول الفن» ، ويأخذنا بعيدا بالقوة العجيبة للتخيل الإبداعي^(٨) . وجرشتنبرك بتزكيته شكسبير

(٥) «من امتلاء القلب فى» المتحف الألمانى ، (١٧٧٧) ، لونتال : العاصفة والاجتياح ، فى ٧٩١ وما بعدها ، ص ٧٩٨ .

(٦) قرن على سبيل المثال الفكرة من العبقرية عند لاهتر : شذرات لها قسما (١٧٧٥) : لونتال ص ٥١٨ وما بعدها .

(٧) ميخائيل فلهم فون جرشتنبرك (١٧٣٧ - ١٨٢٣) : شاعر وثقافة ألماني تولى منصباً قضائياً فى بلدة الطونا عام ١٧٨٩ . أدخل الشعر القبلى إلى الأدب الألمانى وكتب تراجمها (أوجواين) عام ١٧٦٨ ، وصاغ المبادئ التقنية لحركة العاصفة والاجتياح (المترجم) .

(٨) وسائل عن غرائب الأدب ، ص ٤٠ .

للألمان فى سلسلة رسائل تبدأ بتقد النسخة التشريعية لفيلانت فإنه بمواقف متطرفة عكسية يُنحى جانباً كل مسائل الجنس الأدبى والقواعد والتأليف : «أطبحوا بتصنيف الدراما» ؛ «سموها (التمثيلات) تاريخاً ، تراجيدياً ، كوميدياً تراجيدية ، ما شتم : أما أنا فأسميتها صوراً حية للطبيعة الأخلاقية»^(٩) ، ويرفض جرشتنبرك فكرة تناول مشكلة التطهير أو حتى تحريك عاطفتى الشفقة والخوف وتمثيلات «لير» و«ماكبت» و«هاملت» و«ريتشارد الثالث» و«روميرو وجوليت» و«عطيل» هى بالأحرى تمثيلات شخصيات ، لا حكايات تراجيدية^(١٠) وهذا لايمنى أن شكسبير بلا فن أو أنه متوحش ؛ بل بالعكس : «إننى أرى فى كل مكان كُلاً مُعيّناً ، بداية ، وسطاً ، نهاية ، تناسباً ، مقاصد ، شخصيات وجماعات متعارضة»^(١١) ، وهناك وحدة تصويرية للمقصد والتأليف ، «وهم شعري» ، وهو عند جرشتنبرك غير مسرحى بالمرّة ؛ بل حتى ضد ما هو مسرحى . و«التراجيديا» التى تعنى التراجيديا الفرنسية فى محاكاتها «ليست شعراً»^(١٢) وبالنسبة لشكسبير فإنه يحاول أن يبين فى سلسلة من الاقتباسات تصوّر فنه فى الشخصوى المتحدثة حسب عصرها ، وشكسبير هو أستاذ التصوير السيكولوجى وليس كاتباً مسرحياً^(١٣)

ولقد أضاف جرشتنبرك شعر شمال أوربا إلى شكسبير وسبنسر . لقد عاش فى الدينمارك ، وهو يعرف الدينماركية ، ومن ثم كان قادراً على أن

(٩) المصدر السابق . ص ١١٢ .

(١٠) المصدر السابق . ص ١١٤ .

(١١) المصدر السابق . ص ١٦١ .

(١٢) المصدر السابق . ص ٢٣١ .

(١٣) المصدر السابق . ص ١٢١ وما بعدها .

يصف الأغنيات الشعرية الدينماركية ، التي جُمِعت في القرن السادس عشر ، وترجم بعض اجزاء من «إدا»^(١٤) . وما يقتبسه يبدو له مصطبغا بصبغة الشاعر بندار حقا وله طابع ميثافيزيقي شديد مثل الشعر الموغل في القدم ، وشكسبير الذي كانت تورياته من أوائل من دافعوا عنها^(١٥) .

هذا الشعر الخاص بالطبيعة هو شعر العبقرية مقابل شعر «الروح الجميلة» أو العقل الفطن . والعبقرية هي كلمة السر عند جرشتنبرك ، كما كانت عند هامان : إنها إلهام ، تخيل ، نار ، إبداع الوهم ، ابتكار ، تجدد ، أصالة^(١٦) ، والشعر هو الملحمة الراقية (هوميروس) ، والقصيدة الراقية (بندار) ، وليس الدراما : « من بين الرؤوس الفطنة هناك درجات ، ولكن ليس أى منها من بين العبقريات الشعرية . إن شاعرا يكون عبقرية عظيمة لا يعد شاعرا»^(١٧) وكل المصطلحات الجديدة في العصر تجمعت هنا .

ومع هذا لم يكن جرشتنبرك مستطرفا دائما على غرار هذه التصريحات القوية . ويمكن للإنسان أن يجمع بسهولة من كتاباته المتناثرة التي تضم سلسلة ممتدة من استعراض المؤلفات لمجلة وصحيفة هامبورج (١٧٦٧ - ١٧٧١) آراء تفضل دريدن وبوب وجونسون ، (وقد أصعب بتأليفه «رامبلر»)

(١٤) هو اسم من شمال غربي أوروبا يشير إلى كتابين من الكتب التي صدرت في أيسلندا : الأول ، هو النثرى أو «إدا» ، والأصغر : وهو ملخص للأساطير في منطقة الأودين يعقبها بحث عن التأليف الشعري ، وينسب العمل إلى سنوري ستور لاسون الذي أزيهر حوالى ١٢٢٠ ، والثانى الشعري وهو إدا الأقدم وهو مجموعة من قصائد الشمال الأوربي الغربي القديم ، تم جمعها حوالى ١٢٠٠ وهو عن نشأة الكون والأساطير وتقاليده أبطال الشمال (الترجم) .

(١٥) المصدر السابق ، ص ٨ وما بعدها ، ص ٢٢٢ ، وما بعدها . عن التوريات ، ص ١٢٦ وما بعدها .

(١٦) المصدر السابق ، ص ٢١٥ وما بعدها .

(١٧) المصدر السابق ، ص ٢٢٠ ، ص ٢٢٢ .

وريتشاردسون ومسترن وجولدونى ، بل وحتى فيلانت^(١٨) ، وهى تظهر أن ذوق جرشتنبرك ذوق انتقائى ، وأنه يحب - بجانب هوميروس - شكسبير ، وسبنسر ، وسرفانتس والواقعية ، والنزعة العاطفية ، والهزلية الزخرفية المبرقشة . غير أن كل هذه اللايقينيات لا يجب أن تطمس الفقرات المتألقة عن شكسبير والعبقرية ، وقد تبين أنه كان لها أكبر تأثير ، وهى نوحى بصورة غريبة لشكسبير ، والتى أصبحت أيضا هى الصورة عند هررد وجوته الشاب : إن شكسبير من حيث هو شاعر وكاتب الشخصيات منفصل عن خشبة المسرح . والتأملات عن العبقرية أطلقت نغمة التمجيد للتلقائية والإبداعية والنكهة الفطرية ، التى توقعها الجيل الجديد من الشعر .

وعادة ما يُعَدُّ جوهان جورج هامان (١٧٣٠ - ١٧٨٨) الأب الروحى لهررد . ومع ذلك فهو يختلف اختلافا شديدا عن هررد ، ويجب تناوله منفصلا عنه . لقد كان هامان واحدا من أوائل الألمان الذين توصلوا إلى رفض كامل لحركة التنوير ، وقد حدث هذا بعد تحول دينى عاشه خلال رحلة له إلى لندن (١٧٥٨) . ونظريته فى الأدب (إلى المدى الذى يكون له فيه نظرية) هى بالدقة جزء من فلسفة دينية ، تتضمن رفضا لكل الحضارة الحديثة . وهكذا لا يمكن الحكم على هامان كناقذ أدبى أو حتى كاديب ، فهو - أيضا كما أراد أن يكون - متبوء دينى - ومن الناحية الثقافية ، فإنه يمتنى إلى جماعات يعقوب بوهمة والصوفية المائلين المؤمنين فى عصر النهضة . وهو يجمع - فى

(١٨) « النقد فى صحيفة هامبورج الجديدة » بإشراف فيشر ، ص ٥٧ ، ص ٩٢ ، ص ١٣٧ ، ص ١٢٨ ،

ص ٢٢٢ ، قارن : رسائل من فرائيب الأدب ، ص ٢٧٧ عن بريدن ، ص ٢٢٦ عن رامبلر .

(١٩) هى حركة دينية ازدهرت فى أوائل الحقبة المسيحية ، وهى تضم عناصر من الفكر الوثيق والسحر ، وتعد من النحل المسيحية المهرطقة ، وأصحابها يؤمنون بالفتوح أى المعرفة ، وهى كشف خاص من الله يؤكد لهم الخلاص . وعالمهم مثالي : الله والروح خيوان ، والمادة شريرة . ويرون أن المسيح بحث به الله لإنتقاذ جزئيات الروح الواقعة فى فخ المادة (المترجم) .

خليط عجيب عناصر مستمدة من الغنوصية^(١٩) والأفلاطونية الجديدة إلخ . . مع جُرعة قوية من نزعة التقوى المصطبغة بصبغة مارتن لوتر ، وقد أضاف إليها شيئا من النزعة الحسية الحديثة . وكتابات - التي نشرها بنفسه - هي مجرد سلسلة من الكتيبات الصغيرة وأحيانا كانت تصدر مجهولة المؤلف في نسخ قليلة ، ولهذا لم تكن تصل إلى جمهور عريض . وهي لا تمثل حججا متواصلة ، بل هي - عادة - ليست إلا سلسلة من المآثورات ، أو هي معضلات كلها مزاج وخيالات بشعة وأكثر الاقتباسات إيهاما ، وغالبا هي اقتباسات يونانية وعبرية . . وشهرة هامان في عصره هي شهرة شخصية خالصة ، بل هي شهرة أسطورية ، ومع هذا فإن تأثيره كان تأثيرا عميقا ، فهدرر كان تلميذه ، وجوته وياكوبى تعلما منه . ولم يحدث إلا بعد وفاته بفترة طويلة - عندما نشر فريدريك روتفى ١٨٢١ - ١٨٢٥ طبعة كاملة - أن أصبح في الإمكان قراءة كتابات هامان ودراستها . ثم تأسست - ببطء - مكانته في اللاهوت البروتستنتى ، واكتسب جماعة من الاتباع المتحمسين الذين درسوا أعماله ، كما لو كانت إنجيلا . وهذه العبادة المحدودة قد حلت محلها في هذا القرن فقط دراسة موضوعية لنور هامان التاريخى وفكره . ولكن أفضى هذا إلى تمجيد مكانته باعتباره « الأب العظيم » للعصر العظيم الشامل للأدب الألماني . ويقول جوته إنه أعظم رجل في القرن يعاد النظر فيه ثانية بجدية^(٢٠) .

ومهما تكن أهميته كمفكر دينى ، فإنه يجب أن نركز على دوره في تاريخ

(٢٠) كانزل فوق فولر مقتبسة في هـ - هـ هوين : ج - ب - اكرمان (مجلدان . ليبزج ، ١٩٢٥ - ١٩٢٨) ، الجزء الأول ، ص ٢٨٨ (مفكرة استهلاكية لاكرمان في ٢٢ يونيو ١٨٢٧) وهناك رسالة من تاليف لافاترال زيمرمان (١٥ مارس ١٧٧٥) تذكر أن جوته أكد فيها أن هامان هو المؤلف الذى تلم منه الكثير . فلين جلتنتزكى . لافاتر والمافسة والاجتبا . (هال ، ١٩٢٨) ص ٩٦ .

النقد . ويمكن أن يعد هذا الدور على أنه دور محرض فحسب . وملاحظاته عن الشعر يمكن جمعها في صفتين ، وإن كان من الممكن أن نضيف إليها آراء عديدة حسنة عن كتاب بعينهم . وعلى أى حال لم تتطور أو تتحدد إطلاقا . وهكذا على الرغم من أن هامان يُكنَّ إعجابا شديدا بشكسبير ، فإنه لم يكن «أكثر من مرادف للعبقرية»^(٢١) ، وهناك صفحتان من الأقوال كما في أحد فصول كتاب «حملات صليبية لعالم اللغة» (١٧٦٢) ، وهما - مهما يكن الأمر - تحتويان على أقوال منحلة . إن العالم كله هو لغة الله ، ولهذا فإن الشعر ليس سوى محاكاة لهذه اللغة . واللوجوس هو العقل ، لكنه أيضا الكلمة والمسيح . ومن ثم فإن «كل معرفتنا حسية ، تصويرية»^(٢٢) ، والشعر لا يتحدث إلا بالصور ، «إن الحواس والعواطف لا تتحدث ، ولاتفهم سوى الصور . فى الصور توجد الثروة الكلية للمعرفة الإنسانية والسعادة»^(٢٣) والشعر - من الناحية التاريخية - هو المعرفة الإنسانية والدين والأسطورة : «إن الشعر هو اللغة الأم للجنس البشرى ؛ يمثل ما أن فن الحدائق أقدم من الزراعة ، ويمثل ما أن فن التصوير أقدم من الكتابة ، ويمثل ما أن فن الغناء أقدم من الخطابة ، ويمثل ما أن التشبيهات أقدم من القياسات ، ويمثل ما أن المقايضة أقدم من التجارة»^(٢٤) ، والأسطورة والحكاية والابتكار يبدو أنها دائما تسبق

(٢١) هناك تلميحات عديدة معظمها لهامان وفالستاف «الشخصية الفريدة» : الأعمال - بإشراف : نادر ، المجلد الثاني ، ص ٢٩٢ . ولكن لا توجد مناقشة .

(٢٢) الأعمال ، المجلد الأول ، ص ١٥٧ .

(٢٣) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ١٩٧ .

(٢٤) المصدر السابق .

الشجن وتدفق المشاعر»^(٢٥) ، «إن الملحمة والحكاية هي البداية ، وبجانبهما لأشياء سوى القصيدة والأغنية»^(٢٦) وهكذا «فإن الشعر هو عين الدين ، إنه دين أصلي ، نوع طبيعي من التنبؤ»^(٢٧) . وكل الشعر مقدس ؛ والإنجيل ليس فحسب كلمة الله ، بل هو أيضا ذروة الشعر . وهامان يعظ بما يسميه «الخلاص باليهود» ، «الحجيج إلى الجزيرة العربية السعيدة ، حملات صليبية إلى الشرق» ؛ لأن «الطبيعة والكتاب المقدس هما مادتا الروح الجميلة المبدعة المحاكية»^(٢٨) . وهكذا فإن الشعر الشرقي والإنجيل مع هوميروس وشكسبير كل هذا هو النماذج الكبرى ، وكل هذا شعر متكافئ ، وليس الشعر الشعبي ، كما سيذهب هرود فيما بعد . ولا نجد عند هامان سوى لمحة عابرة عن الأغاني الشعبية في لاتفيا ؛ مما يشير إلى هذا الاتجاه^(٢٩) . ولوت بكتابه «محاضرات عن الشعر العبري» ويكون بتفسيره للأساطير القديمة يُشار إليهما ولكن لا يشار إلى برسي أو أوسيان^(٣٠) .

وهكذا يمكن أن ينفذ هامان بمحاكاة الطبيعة ، ويندد - على وجه الاحتمال - بالطبيعة الجميلة ، وكل الافتراضات الواردة في الكلاسيكية الجديدة . وهو يسمى فولتير «شيطان القرن»^(٣١) ، كما يندد بالتفسير الجديد للإنجيل الذي

(٢٥) رسالة إلى هور ، أبريل ١٧٦٥ : في «كراسات» يلفتراف روت ، المجلد الثالث ، ص ٢٢٢ .

(٢٦) رسالة إلى هور ٢٧ ديسمبر ١٧٦٧ : كراسات ، المجلد الثالث ، ص ٢٧٨ .

(٢٧) الأعمال ، المجلد الأول ، ص ٢٤١ .

(٢٨) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ٢١٠ - ٢١١ .

(٢٩) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ٢١٥ - ٢١٦ .

(٣٠) بيكون ، المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ١٩٧ ، ص ١٩٩ ، ص ٢٠٢ ، ص ٢٠٤ ، ص ٢٠٧ .

ص ٢١١ ولوت (مع ملاحظات من جانب مهباليس ، يشار إليه دائما ، المصدر السابق ، ص ١٩٨ ، ص ٢١٤ ، ص

٢١٥

(٣١) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٣٢٠

لا يبحث إلا معنى واحداً في النص ، وهو يؤمن بالمجازات والمثل ، نظراً لأن الطبيعة كلها مثلٌ عظيم على قوة الله^(٣٢) ، «خلاصة علم الجمال الحديث شأنه شأن علم الجمال القديم هو (خَفِ الله وبِيعَهُ)»^(٣٣) .

وهذه النظرة للعالم بتوحيدها بين العقل واللغة تتضمن تمجيد العبقرية ، وهي من بين كل أفكار هامان الأدبية أكثرها نفوذاً في عصره . وفكرته عن العبقرية هي كلها شعور ، وتخيل ، ونار ، وإلهام ، وأصالة ، وإبداعية : «إن تخيلي الفج غير قادر على الإطلاق أن يتخيل عبقرية مبدعة بدون أعضاء تناسلية»^(٣٤) ؛ غير أن النزعة الحسية عنده والنزعة الانفعالية مرتبطتان بالتصوف . وعبقرية هامان هي أيضاً «الشيطان» السقراطي و«جهل» هذا الشيطان : «إن العبقرية تعادل في القدر كل الأشياء حتى «أعمق أشياء الله»^(٣٥) . إن العبقرى يكاد يكون مساوياً للنبي وهو يُلهم الغيب . إن الأدب يعنى رفض القواعد : «ما الذي يتألف في هوميروس مع جهله بالقواعد التي يفكر فيها مفكر أرسطى بعده ، وما الذي يتألف في شكسبير على الرغم من جهله بتلك القوانين النقدية أو انتهاكه لها ؟ العبقرية هي الجواب الوحيد»^(٣٦) «إن من يريدون أن يجرّدوا الفنون من الهوى والشطح الخيالي هم المغتالون الذين يهاجمون كرامتهم وحياتهم»^(٣٧) .

هذه الموضوعات الدالة المتكررة (الموتيفات) الرئيسية في فكر هامان ، هي التي لها أهمية أدبية . وهي تبدو في نزعتها المعادية للعقلانية المتطرفة ينبوع

(٣٢) الأعمال ، المجلد الثاني ، ص ٢٠٢ من الملاحظات في الهامش .

(٣٣) الأعمال ، المجلد الثاني ، ص ٢١٧ .

(٣٤) رسالة إلى هردر ، ١٧٦٠ ، في «دراسات جديدة عن هامان» بإشراف هانز (ميونيخ ، ١٩٠٥) ص ١٢٦

(٣٥) الأعمال ، المجلد الثاني ، ص ٢٩٤ .

(٣٦) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ٧٥ .

(٣٧) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ٢٤٢ .

الجم الذى - تلاحق فى التو - فى ألمانيا . ويربط هامان ماضيا غامضا للتصوف والأفلاطونية الجديدة ونزعة التقوى بالرومانسية الألمانية . ولقد أراد جوته أن يعرر كتابات هامان ، ويعطيه مكانة بارزة من خلال وصفه للوضع الأدبى فى فترة شبابه^(٣٨) ، ولقد استعرضه هيجل مع تحفظات ، ولكن بإعجاب^(٣٩) . وكان الفيلسوف الدينماركى كيركجور واحدا من أشد قرائه مثابرة^(٤٠) ، بالإضافة إلى ذلك يجب ألا نغفل الفروق العميقة بين هامان والفكر النقدى اللاحق . وحتى تلميذه هردر يختلف عنه فى نقاط مهمة : فمع هردر نجد أن الغنائية لا الأسطورة هى القائمة فى أصل الشعر ، ومن المؤكد أن هذا حَرَضَ يكشف عن عدم اتفاقهما الأساسى ؛ حتى إن هامان هاجم هردر بعنف ؛ لأنه أنكر الأصل الإلهى للغة^(٤١) ، وانتقد هامان كتاب الفيلسوف كانت «نقد العقل الخالص» بحجج تكفى فى ذاتها لاستبعاده من أى فهم للفلسفة المثالية الألمانية^(٤٢) ، ولقد ظل صوفيا وثنائى النزعة الفائقة للطبيعة بشكل صارم ؛ والقلق عنده - كما عند كيركجور - البرهان الوحيد على طبيعتنا المزدوجة ، وبدونه لا يمكن أن يكون هناك أى حنين للجنة^(٤٣) . والنظرة الصوفية للعالم هى بالضرورة نظرة ثبوتية وغير تاريخية . وتوجد عند

(٣٨) فى «الشعر والحقيقة» الكتاب ١٢ : الأعمال ، المجلد ٢٤ ، ص ٧٩ ومابعدها .

(٣٩) فى «الكتاب السنوى لطوم النقدية» (١٨٢٨) ، وأعيد نشره فى : هيجل ، الأعمال الكاملة ، بإشراف :

جاوكز ، المجلد ١٧ ، ص ٣٨ - ١١٠

(٤٠) قارن د. روملمان : هامان وكيركجور ، أرنجنج ، ١٩٢٢ (رسالة علمية) .

(٤١) قارن . ب . كرويتشه : محادثات نقدية ، السلسلة الأولى (بارى ، ١٩٤٢) ص ٥٢ - ٥٨ : أنجر : نظرية

هامان فى اللغة .

(٤٢) قارن كرويتشه : «ميتليزفا هامان ضد النقد الكلتى» فى «دراسة نقدية عن هيجل» (الطبعة الرابعة ، بارى ،

١٩٤٨) ص ٢٨٤ - ٣٠٦ هـ . فير : هامان وكنت ، ميونيخ ١٩٠٤ .

(٤٣) رسالة إلى هردر ٢ يونيو ١٧٨١ فى «مكراساته بإشراف : روت ، المجلد السادس ، ص ١٩٤

هامان تصريحات ذات تأثير ؛ من أن المؤلف يجب تفسيره في ضوء روح عصره (كما يزكى هذا ألكسندر يوب وكثير من العقول المتنازة الأخرى في القرن الثامن عشر) ، لكن لم يكن لديه اهتمام حقيقى بالتطور أو التغير التاريخي^(٤٤) . والشعر هو دين وأسطورة ، وكان هكذا في بداية الإبداع ، ويجب أن يظل هكذا الآن ؛ «كل الشعوذة الجمالية لا تستطيع أن تحلّ محلّ الشعور المباشر»^(٤٥) ، وهكذا يتنصل هامان من أن يكون ناقدًا على الرغم من أنه كتب عددا كبيرا من العروض والترجمات ، وكان دارسا واسع الاطلاع على الأدب^(٤٦) ، وكان على هررد أن يظا دروبا مختلفة ، وأن يبحث عن أسلاف آخرين ، فهو مثل كل إنسان يحب أن يكون مصلحا حقيقيا للنقد ، أو مروجا لفلسفة جديدة للأدب .

وعلى الرغم من أن اسم جوهان جوتفريد هررد (١٧٤٤ - ١٨٠٣) لم يُذكر في سرد للنقاد في القرن الثامن عشر من الإنجليز والاسكتلنديين ؛ إلا أنهم قدموا الخلفية لأفكار هررد ، وهم في مجموعهم يكادون يمثلون - كلية - فكره النقدي . ولانكاد نجد أى فكرة عند هررد إلا ويمكن تتبعها وردها إلى بلاكيول أو هارس ، شافتسبرى أو براون ، بليز أو برسى ، وورتن أو يونج . لقد قرأهم هررد جميعا ، ويطيعة الحال قرأ أسلافه ومعاصريه الألمان ، وخاصة لسنج وهامان فنكلمان . لقد جلس عند أقدام هامان ، وشعر

(٤٤) أنجر ٠ هامان والبيان بينا ، المجلد الأول ، ص ٢٧٤ - ٢٧٥ استفاد كثيرا من نزعة هامان التاريخية

المفرقة . أنطوني ٠ النزاع ضد التفكير . ص ١٣٠ من الملاحظات في الهامش .

(٤٥) الأعمال . المجلد الثاني ، ص ١٦٤ .

(٤٦) في أنجر ... هامان والبيان - المجلد الأول . ص ٣٧٧ وما بعدها . وهناك قائمة كاملة بالأراء الأدبية ودراسة

لقراءته . إلخ .

بأنه تلميذه الشخصي . ولقد قرأ الفرنسيين - روسو الذى استهجنه لفترة من الفترات^(٤٧) ، وديدرو وكثيرين آخرين . ويبدو أن هناك صدى من فكر فيكو قد وصل إليه من خلال ملاحظات سزاروتو على أوميان ، والتي قرأها في ترجمة ألمانية قام بها ميشيل دنيس^(٤٨)

ولكن سيكون من الخطأ أن نتناول هرذر على أنه مجرد الإنسان الذى يؤلف فى مركب واحد ما يمكن أن يسمى بشكل ضبابي النقد السابق على الرومانسية فى أوربا . فهو لم يكن - فحسب - مؤلفا يجمع فى مركب واحد بشكل لم يكن أحد من أسلافه قادرا على أن يضاهيه فى المدى وباكتساح ، وكان أيضا أول من انفصل انفصالا حادا عن الماضى الكلاسيكى الجديد ، وقد تخلى عن تلك الوجهة المزدوجة الغريبة من النظر التى نجدها عند كتاب من أمثال وورتن . والقائمة الكلية للقيم جرى نقضها بالكامل ، وإن كنا - بطبيعة الحال - نستطيع أن نجد عند هرذر بقايا حية من الآراء الاقدم. والتمسك بها . ولا يختلف هرذر عن كل النقاد الآخرين فى القرن فى نزعته المتطرفة فحسب ، بل أيضا فى منهجه الخاص بالعرض والجدال . وفى كتاباته توجد نفخة حماسية مثيرة متوهجة جديدة ، وارتفاعا عاطفيا ، وأسلوبا يستخدم علامات الاستفهام البلاغية ، وعلامات التعجب ، وفقرات اعتراضية توضع بين شرطين بإسراف يثير القلق ، وأسلوبا حافلا بالاستعارات والتشبيهات ، وتأليفا يتخلى غالبا عن أى ادعاء فى الجدال ، وسلسلة من الاستدلالات . إن أسلوبه هو أسلوب الخطاب الغنائى ، والاستئلة المتصلة ، والصفات المكثفة المتراكمة ، وأفعال

(٤٧) قارن . الأعمال بإشراف سولمان ، المجلد الثانى ، ص ٢٦٩ : المجلد الرابع ص ٢٦٤ ، ٢٢٥ : المجلد الخامس ، ص ٣٣ ، ص ٤٤ ، ص ١١٧ . انظر : هانس فولف : هرذر الشاب وتطوير أفكار روسو . منشورات رابطة اللغة الحديثة العدد ٤٧ (١٩٤٢) ص ٧٥٢-٨١٩ .

(٤٨) قارن روبرت ت . كلارك : « هرذر وسيزاروتى وفيكو » « دراسات فى فقه اللغة » العدد ٤٤ (١٩٤٧) ص ٦٤٥ - ٦٧١ .

الحركة . والاستعارات المستمدة من حركة الماء ، والنور ، والذهب ، ونمو النباتات ، والحيوانات . وهناك دائما استخدام منحرف للمصطلح ؛ حيث تفقد الكلمات القديمة معناها الأصلي ، وحيث تعنى " الدراما " و " القصيدة " و " المراثية " أى شىء يريد المؤلف منها ، ويقصده فى سياقه . ولا يكاد يوجد كتاب حقيقى بين الثلاثة وثلاثين مجلدا التى تشكل " الأعمال الكاملة " لهردر ، فمعظمها يسمى بحق - شذرات ، كتابات نصف نصف ، أدغالا ، رسائل ، شرود فكر ، أفكارا مؤقتة ... ؛ أو يكون لها عناوين خيالية مثل أتباع ملك أرجوس الجماليات ، ربات الرقص ، وعادة ما يخفى هردر محتوى ملتبسًا للغاية . وفيما عدا أبحاث قليلة مخصصة تماما للاهوت لا نكون فى مأمن من أن نتجاهل أيًا من كتاباته فى دراسة لنقده الأدبى . فالآراء والتصريحات عن المشكلات الأدبية يمكن أن ترد فى أى سياق . وبجانب هذا كان هردر يعاود - بشكل دائم - كتابة ما سبق له أن كتبه ؛ والطبعة الثانية من «شذرات» تختلف اختلافا شديدا عن الطبعة الأولى ، وغالبا ما تنتقل المواد من كتاب إلى آخر ؛ فأسلوب التعجب والمصطلح المنحرف عن معناه الأصلي وشرذمة الحجب والالتباس المستمر والنهرب من موضوع إلى موضوع آخر أمور مقلقة للغاية ، وتبرر اتهام شافتسبرى له بأنه «أشبه بوبر الصوف المخيف»^(٤٩) ، لكن هذا لا يبرر إهمالنا لهردر ، وشافتسبرى يستبعده بدون أن يبحث بدقة ، وواضح أنه لم يقرأ إلا صفحات قليلة ، وقد ناقشه بعد ساعت - بوف وهوجو ووردزورث وكولردج .

ولا يقتصر الأمر على أن لهردر أهمية ذاتية كبيرة ، وأنه بالرغم من أسلوبه المفكك يتمتع بتناسق عقلى داخلى كبير وبساطة شديدة ، لكن كان له أيضا تأثير هائل ، إن تأثير ارتباطه بجوته الشاب فى شتاء (١٧٧٠ - ١٧٧١) فى

(٤٩) شافتسبرى ، الجزء الثالث ، ص ٢٥٥ .

متراسبورج مسألة معروفة تماماً ؛ وواضح أن أفكار هررد كانت موضع نزاع كبير بين الرومانسيين الألمان ، وموضع شجار بالنسبة لجان بول ونوفالس ، وبصفة خاصة بالنسبة للأخوين شلجل . ويبدو لى أنه من المبالغة الزعم بأن هررد كان أول المؤرخين للمحدثين للأدب ، وأول إنسان لديه حسن تاريخى ، ولكن من المؤكد أنه - وبوضوح شديد - ينبوع التاريخ الأدبى الشامل . ولقد كان أيضاً - دون شك - أكثرهم تأثيراً بإثارة الاهتمام بالشعر الشعبى ، وتأسيسه على أنه مثال الشعر ، وإن كان هو نفسه - بالطبع - قد تأثر ببرسى والبدائيين الأسكتلنديين الأكثر توقفاً . وتأثير هررد على كل إحياء الشعر الشعبى - جمعه ومحاكاته ، تفسيره وتقييمه - تأثير هائل ، وخاصة فى الأقطار السلافية والإسكندنافية . وتأثيره كان فى الأغلب غير مباشر ، وعلى نحو خفى ، ومرتبطة بتأثير أسلافه ومعاصريه وأتباعه ؛ وهذا التأثير كان تأثيراً سرياً فى أغلبه لأسباب ترجع فى جانب منها إلى خصائص كتابات هررد ، كما ترجع فى جانب آخر إلى الظروف الفريدة مثل العداء المتقطع لجوته وشيلر . وبينما كان تأثيره تأثيراً ملتبساً فى أوائل القرن التاسع عشر ، فإنه درس من جديد باستفاضة فى عقود السنين الأخيرة ، وخاصة فى ألمانيا ، وجرى التلاعب به كنوع من معادلة الثقل فى الميزان بالمواجهة مع جوته وشيلر . وإحياء هررد صدر أصلاً من المؤرخين ذوى الاهتمامات الدينية (نادلر وأونجر) ، وقام به - فى فترة متأخرة - السناريون الذين رؤوا فيه مصدراً للقومية الألمانية والتصور القومى للأدب وأيديولوجية «الدم والأرض» . ولقد تجاهلوا أو قللوا - باقتناع - تعاليمه الرئيسية عن الطبيعة الانسانية . ويكاد يكون من المستحيل - من الطبيعة الخالصة - بطريقة هررد فى التفكير - أن نعزل نقله الأدبى والنظرية الأدبية عن الكيان العام لتفكيره ، وعن فلسفته فى التاريخ ولاهوته وسيكولوجيته وتأملاته اللغوية وعلم الجمال عنده . وعلى أى حال سوف نحاول أن نفعل هذا ، ولانوجه إلا انتباهاً ضئيلاً لخلفية أفكاره الأدبية وتضميناتها فى فلسفة عامة أو نظرة كلية للعالم .

وما قيل من قبل يوحى بأن تصور هررد لهدف النقد يختلف عن هدف الكلاسيكيين الجدد الرئيسيين ، والتراث الكلى الذى حاول أن يشيد نسيجاً عقلياً من النظرية الأدبية المتناسقة والنسقية ومعايير الحكم الثابتة . ولقد تصور هررد النقد أساساً على أنه عملية تقمص وتوحد ، وأنه شيء حتمى وجوهى . وهو يرفض دائماً النظريات والأنساق وانتقاد الناس . ولهُ بحث مبكر ، وهو المقال الاستهلالي للمجموعة الثانية من «شذرات عن الأدب الألماني الجديد» (١٧٦٧) إنه يصف فيه آراءه عن وظيفة النقد : إن على الناقد أن يكون «خدماً للمؤلف وصديقه وقاضيه التزيه . يجب أن يحاول أن يتعرف عليه ، ويقوم بدراسة مستفيضة له باعتباره أستاذاً بارعاً ، ولا تبحث عن أن تكون أستاذاً نفسك . . ومن الصعب - وإن يكن من المعقول - أنه يجب على الناقد أن يتقل نفسه فى أفكار مؤلفه ، ويقرأه بالروح التى كتبت بها» (٥٠) - وهو يقول وهو يمتدح «أو جلينو» لجرشتنبرك (١٧٧٠) «أنا لا نققد انطلاقاً من هولين (= دوينياك) أوراسين ، بل من شعورنا» (٥١) ، وما يهم هو «أن نعيش فى روح المؤلف ، وأن نجعل طريقته فى التحدث طريقتنا ، وأن نتعرف - وإن جاز لنا القول - على خطئته وهدفه من عمله من داخل نفسه هو» (٥٢) . ولا عجب أن هررد يقتبس من ليينتر مستحسناً . لقد قال ليينتر إن له «روحاً تقوم برقابة بسيطة» . إن هذا غريب ، لكننى أحب أكثر الأشياء التى أقرأها . إننى أحب دائماً أن أبحث ، وأن ألاحظ ما هو جدير بالمدح ، لا ما يستحق اللوم» (٥٣) ، ونحن نجد فى هررد

(٥٠) سولمان ، المجلد الأول ، ص ٢٤٧ .

(٥١) المصدر السابق ، الجزء الرابع ، ص ٢١١ .

(٥٢) المصدر السابق ، الجزء ٢٤ ، ص ١٨٢ .

(٥٣) المصدر السابق .

النقد الخاص بالجماليات أكثر مما لمجد الأخطاء التي يكون شاتوبريان مثلاً مفروض فيه أنه مصدرها . وليس كثيراً أننا لمجد بالفعل نقداً يقوم بالفهم والتقمص والخضوع للمؤلف : «إذا كانت هناك حاجة إلى نقد الشعراء - إذن - فإن النقد الذي يتبع خطوات الأصل ، والذي يشعره بعده ، هو الأفضل»^(٥٤) .

لقد لمح هرذر علماً للتفسير ، علم التأويل على نحو تطور بصفة خاصة في اللاهوت البروتستنتي . وهو يطالب باستمرار «بالقراءة الحية» ؛ و«الإخلاص لنفس المؤلف» ، والنظر في كل كتاب على أنه انطباع نفس إنسانية حية : " مثل هذه القراءة هي قراءة كاشفة ، (موجهة للكشف) ، وكلما (عرفنا) مؤلفاً حياً ، وعشنا معه اردادات صلتنا به حيوية "^(٥٥) ، وهكذا فإن " النقد بدون عبقرية لا شيء . إن العبقرية وحدها هي التي تستطيع أن تحكم وتعلم قاضياً آخر "^(٥٦) ،

هذه أقوال مهمة ، وجدت استحساناً في وقتها لتركيزها على الفهم ، لكنها تحتوي أيضاً على ما هوسبيء في النقد منذ عصر هرذر : مجرد الانطباعية ، فكرة النقد " الإبداعي " بمزاعمه أنه يضيف للعمل الفني عملاً فنياً آخر ، والأخطاء المميتة الخاصة بالانتباه الشديد للسيرة ، ومقاصد الفنان ، ومجرد التقدير ، والنزعة النسبية الكاملة .

هذا التصور الحاسم للنقد مرتبط أشد الارتباط بالحس التاريخي عند هرذر وإصراره على أن كل عمل أدبي يحتاج إلى أن نراه ، وأن نفسره في محيطه التاريخي : " إن كل ناقد حقيقي في العالم كله يقول إنه لكي نفهم ونفسر

(٥٤) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢٢٠ .

(٥٥) المصدر السابق ، المجلد ٨ ، ص ٢٠٨ - ٢٠٩ .

(٥٦) المصدر السابق ، المجلد ١٨ ، ص ١٢٩ .

عملا أدبيا من الضروري أن تتصور وضع النفس . . . في روح العمل نفسه^(٥٧) ،
 «أكبر تفسير لا يمكن الاستغناء عنه وخاصة بالنسبة إلى الشاعر هو تفسير
 عادات عصره وأمثه^(٥٨)». وفي عمل هررد اللاحق «رسائل عن تبدل النزعة
 الإنسانية» (١٧٩٦) يناقش بوضوح مناهج الدراسة الأدبية . إنه يرفض
 التصنيف من خلال الأجناس الأدبية ، ويجد الانقسام إلى أنماط مثل 'الذاتي'
 و 'الموضوعي' (عند شيلر) غامضا وغير مفيد . والمنهج الصحيح هو '
 المنهج الطبيعي ، الذي يترك كل زهرة في موضعها ، ويتأملها هناك على نحو
 ما هي عليه تماما وفق الزمن والنوع ، من الجذر إلى الإكليل . وأكثر العباقرة
 تواضعا يكره التقييم والمقارنة . وهو يفضل أن يكون الأول في قرية ، على أن
 يكون الثاني بعد القيصر . ونبات الجزار والطحلب ونبات السرخس وأغنى
 زهرة عطرة : كل منها يزدهر في مكانه في نظام الله^(٥٩) والمنهج الطبيعي هو
 منهج هررد ، إنه المنهج التاريخي الذي يرى كل عمل على أنه قلبا وقالبا من
 نتاج بيئته ، من ثم يشعر بأنه في موضعه بحقق وظيفته المؤقتة ، ومن ثم لا
 يحتاج إلى نقد . فكل شيء عليه أن يكون على النحو الذي هو عليه ، فلا حاجة
 إلى الحكم ولا حاجة إلى المعايير ، نظراً لأن كل العصور متساوية .

وهررد في كتابه 'فلسفة تاريخ بناء الإنسانية' (١٧٧٤) حدد فكرة تقدم
 موحد: 'لا شيء في مملكة الله كلها . . هو وسيلة فقط ؛ فكل شيء هو
 وسيلة وغاية في الوقت نفسه ، وكذلك أيضا هذه القرون^(٦٠) ، وهو قول

(٥٧) المصدر السابق ، المجلد ٦ ، ص ٢٤ .

(٥٨) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ١٦١ .

(٥٩) المصدر السابق ، المجلد ٨ ، ص ١٢٨ .

(٦٠) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٥٢٧ .

يسبق عبارة رانكه الشهيرة ، إن كل عصر هو " مباشر بالنسبة لله " ، ولحسن الحظ فإن هررد لم يطور النتائج الكاملة لزرعته النسبية التاريخية ، وإن كانت تعاطفاته وذوقه كاثوليكية مترمة أكبر من أى ناقد من هؤلاء النقاد الذين كانوا فى القرن الثامن عشر . ونحن نستطيع أن نصف تصوره ومثاله عن الشعر على نحو دقيق تماما .

وعلم جمال هررد هو علم جمال حسى على نحو فريد : لقدحاول أن يستخلص الفنون الفردية من حواسها المقابلة ، فهو يميز - بحدة - بين فن التصوير - فن العين ، والموسيقى - فن الاذن ، والنحت - فن اللمس . والفكرة الأخيرة التى تطوّرت فيما بعد فى كتيب عن " فن التشكيل " (١٧٧٨) كانت جديدة بصفة خاصة فى ذلك الوقت . وقد استنتج فى وقت لاحق أن الشعر له مكانة خاصة فى كونه فن التخيل ، إنه " الفن الجميل الوحيد للنفس " ، " إنه موسيقى النفس " (٦١) ، والذى " يؤثر فى الحاسة الداخلية ، لا العين الخارجية للفنان " (٦٢) وهذه النظرة استخدمها هررد بنجاح فى محاولته إثبات تهافت كتاب " اللاكووون " للسنج فى الجزء الاول من : " الغابات النقدية " (١٧٦٩) . الذى رغم إطنابه هو من أكثر إنجازاته تأثيراً وتناسقاً . ولقد ناقش لسنج فقال إن مقابلة لسنج بين فن التصوير على أنه فن المكان والشعر على أنه فن الزمان مقابلة خادعة ، فمجرد التابع فى الزمان ليس أمراً محورياً بالنسبة لتأثير الشعر . وهو ينسب - دون أن يقنعنا - التابع فى الزمن للموسيقى متناسيا التناغم ، ومتجاهلا أن حججه عن الشعر تنطبق أيضاً على أشكال الموسيقى . والاصوات فى الشعر واللغة لها معنى فى

(٦١) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ١٦٦ ، ص ١٦٢ .

(٦٢) المصدر السابق ، المجلد ١٨ ، ص ١٤٠ .

النفس ؛ والشعر يختلف عن الفنون الأخرى بأنه طاقة لا عمل ، وهى تفرقة يستمدّها هررد من جيمز هاريس وكتابه ' ثلاثة أبحاث ' ، كما يستمدّها تماماً من أرسطو (الطاقة ضد المادة) .

والطاقة التلقائية عند هررد فكرة غامضة تميز الشعر من الفنون الأخرى ، فكل منها هو مقابل حاسة من الحواس على أساس التشابه مع الثلاثية : ' الزمان والمكان والطاقة ' (٦٣) ويبدو أنه يقصد قوة منظمة ، تناسق الأفكار التخيلية (٦٤) ، مما يمكن الشعر ألا يعبر عن الأفعال المتتابعة فحسب ، بل يعبر أيضاً عن الأجسام والصور واللوحات : ' لقد تعلمت من هوميروس أن تأثير الشعر ليس هو إطلاقاً تأثير الصوت على الأذن ، ولا تأثيره على الذاكرة ، مهما يكن مدى ما أستطيع أن أناله من التسابح الكلى للتفاصيل ، بل هو تأثيره على تخيلي . . . وهكذا فإنني أقابله بفن التصوير ، وأتأسف أن السيد لسنج لم يلق بانبجاسه إلى هذه النقطة المحورية عن طبيعة الشعر ، ' تأثيره (هذا على نفسنا ، أو الطاقة) ' (٦٥) .

ولم يقلع هررد إطلاقاً عن الرأي الذى يذهب إلى أن الشعر يقف بمنزلة ، على أنه فن الانفعال والتعبير والطاقة ، وأنه يروق للتخيل . ومع هذا ازداد إدراكاً لأساسه فى اللغة وفى صوت اللغة ، فهو يطالبنا بأن نقرأ الشاعر (يعقوب بالذء) (٦٦) ' لا بالعيون وحدها ' ، بل «استمعوا إليه فى وقت واحد أو

(٦٣) المصدر السابق . المجلد الثالث . ص ١٢٧ قارن روبرت . كلارك : ' تصور هررد للحرفة ' منشورات وابطة اللغة الحديثة العدد ٢٧ (١٩٤٢) ص ٧٢٧ - ٧٥٢ .

(٦٤) سوفان . المجلد الثالث . ص ١٤٤ .

(٦٥) المصدر السابق . ص ١٥٧ .

(٦٦) يعقوب بالذء (١٦٠٤ - ١٦٦٨) . شاعر ألماني وهو من الجذويث . وقد ألف عددا كبيرا من القصائد اللغائية باللغتين بعضه مقدس وبعضه الآخر دنيوى . وقد سُمى فى عصره -هوراس الألماني- . وقد نُسب مواطنوه إلى أن أحباء هررد وترجمه إلى الألمانية . ويجانب هذا كتب الملاحم والهجائيات والمرثى والشعر الرعوى (المترجم) .

قدر الإمكان أقرأه بصوت عال على شخص آخر . إن القصائد الغنائية يجب أن تُقرأ بتلك الطريقة . . وبالصوت تبرز روحها وحركتها وحياتها»^(٦٧) ، وهو ينصح صديقا أرسل إليه ترجماته لغنائيات شكسبير : «كل ما عليك الآن هو أن تتغنى لا أن تقرأ»^(٦٨) ، وهو يلح دائما على صوت الشعر ووزنه ، وهو ينقد الوزن غير الملائم للترجمة الذي اختاره دنيس وهو يترجم إلى الألمانية أشعار أوسيان . إن كل ترجماته النظمية العديدة تحاول أولا أن تحاكي الصوت والنغمة والوزن . وإن مثل هذا التصور للشعر هو بطبيعة الحال تصور غنائي : «الشعر الغنائي هو التعبير الكامل عن الانفعال أو العرض في أسمى سمفونية للغة»^(٦٩) ، وهذا تعريف متأخر ، لكنه حتى بين أقدم شذرات هرذر نجد تخطيطين لتاريخ القصيدة والشعر الغنائي . إن القصيدة هي «الطفل المولود الأول للعاطفة ، إنه أصل الشعر ، إنه جرثومة حياة القصيدة»^(٧٠) ، ويرتبط هذا الرأي بالرأي الذي يذهب إلي أن هناك وحدة أصلية للشعر والموسيقى ، وأن الشعر لم يكن إطلاقا أقوى مما إذا اقترن بالموسيقى ، وأن الشاعر والمؤلف الموسيقى هما أصلا نفس الشخص : وكل الأفكار التي اقترحها جون براون كانت معروفة لكل شخص قد درس الدراما اليونانية . بل إن هرذر ليقول إن «المسرح اليوناني كان غناء»^(٧١) ، وهو يشير إلى تراجيديا سوفوكليس على أنها «أوبرا بطولية»^(٧٢) .

(٦٧) المصدر السابق ، المجلد ٣٧ ، ص ٥ .

(٦٨) رسالة إلى مارك ٢٨ أكتوبر ١٧٧٠ في كتاب اميل جوتفريد هرذر : لوحة حياة جوهان جوتفريد هرذر

(الواتجن ١٨٤٦) المجلد الثالث ، القسم الأول ، ص ٢٣٠ .

(٦٩) سوفان ، المجلد ٢٧ ، ص ١٧١ .

(٧٠) المصدر السابق ، المجلد ٣٢ ، ص ٦٢ .

(٧١) المصدر السابق ، المجلد ٢٤ ، ص ٢٦٩ .

(٧٢) المصدر السابق ، المجلد ٩ ، ص ٥٤٢ .

وترتبط اللغة فى ذهن هرذر بالأدب منذ البداية الخالصة . والمجموعة الأولى من «الشذرات» تُفتَحُ بعبارة نصها : إن «عبقرية اللغة هي أيضا عبقرية أدب الأمة»^(٧٣) ، ومن ثم فإنَّ أصل الشعر واللغة واحد ، وهو نفس الشيء . ويبحث هرذر «عن أصل اللغة» (١٧٧٢) هو هكلنا تاريخ تأملى لا للغة فحسب ، بل للشعر أيضا واللغة الأولى لم تكن إلا تجميعا لعناصر الشعر : «إن اللغة هي قاموس النفس ، وهي فى الوقت نفسه الأساطير والملحمة الإعجازية لأفعال وأحاديث كل الموجودات - وهكذا فهي حكاية متصلة مع العاطفة والاهتمام » ، والأغنية والشعر والموسيقى كلها تلتف فى شيء واحد^(٧٤) . وهنا يرفض هرذر كلا من الأصل الإلهى للغة ونظرية النزعة العقلانية المُحكَّمة القديمة ، وفى الوقت نفسه يُحسِّنُ من النظرية الحسية عند كوندبلاك التى تشتق اللغة من الصيحات . وفى رأى هرذر أن الإنسان ابتكر اللغة «من نغمات الطبيعة الحية ، (وجعل منها) علامات على عقله المتحكم»^(٧٥) ، والوعى يصنع العلاقات من الصيحات . ومن ثمَّ فإنَّ الشعر ليس مجرد صبيحة غنائية ، بل هو أيضا حكاية وأسطورة ، ويتم التقاطه من خلال الاستعارة وبلاستعارة . وفى نظرية المعرفة عند هرذر^(٧٦) نجد أن دور الصورة المجازية والمماثلة هو دور محورى : «إن ما نعرفه ، نعرفه من المماثلة ، من المخلوق إلينا ومنا إلى الخالق» . ولا يوجد مفتاح آخر لداخلية الأشياء غير الصورة المجازية والمماثلة : «إننى لست خجلا . . من الجسرى وراء الصور والتشبيهات ، الجسرى وراء

(٧٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٤٨ .

(٧٤) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٥٦ - ٥٧ .

(٧٥) المصدر السابق ، ص ٥١ .

(٧٦) معروض هذا فى «معرفة النفس البشرية والشعور بها» (١٧٧٨) : سوفان ، المجلد ٨ ، ص ١٦٥ وما بعدها

قوانين الاتفاق مع (الواحد) ، لأننى لا أعرف لعبة أخرى غير قوى تفكيرى (إذا كان يجب أن أفكر أصلا) ، ولأننى أعتقد أن هوميروس وسوفوكليس وشكسبير وكلوبتشك ودانتى قد قدموا مزيدا من المادة لعلم النفس ومعرفة الإنسان أكثر حتى من الأرستطيين والمؤمنين بليبنتز في كل الأمم وكل الأزمان^(٧٧) وله بحث لاحق باسم «الصورة والشعر والاسطورة» (١٧٨٦) يعرض هذا ببعض التفصيل : «إن حياتنا الكلية هي حياة شاعرية إن جاز لنا القول . إننا لانرى بل نبدع صوراً بأنفسنا»^(٧٨) والشعر بطبيعته استعارى ومجارى . (ويبدو أن هررد لا يميز بين المجاز والرمزية) ، إن الإنسان البدائى يفكر بالرموز والمجازات والاستعارات ، وتركيباتها تصنع الحكايات والأساطير . ومن ثم فإن الشعر ليس محاكاة للطبيعة ، بل هو «محاكاة الخلق» ، وأنا أقصد الالهية^(٧٩) ، والشاعر هو «خالق ثان ، مبدع شعر ، صانع»^(٨٠) وهو قول يربط الشاعر ببرومثيوس ، ومصدر هذا شافيتسرى . إن الشاعر أصيل ، مفرد ، وفى ذهن هررد أن هذا يتعارض مع كونه يبدع بطريقة لاشعورية وبشكل قائم على الحدس : إن شكسبير «يرسم العاطفة فى أعماق هاويتها دون أن يعرفها» ، ويصف هاملت «الاشعوريا» من قدمه حتى قمة رأسه^(٨١) ، وأصبح هررد فيما بعد مشمترا من نظرف طقوس جماعة «العاصفة والاجتياح» عن العبقرية الخالصة ، وبدأ يعيد تأكيد دور العقل والحكم ، لكنه لم يكف إطلاقا عن رأيه من أن العبقرية هي أساسا غريزية ، بل حتى حسية ، ولقد طرح

(٧٧) المصدر السابق . المجلد الثامن . ص ١٧٠ - ١٧١ .

(٧٨) المصدر السابق . المجلد ٧٥ ، ص ٥٢٦ .

(٧٩) المصدر السابق . المجلد ١٢ ، ص ٧ .

(٨٠) المصدر السابق .

(٨١) المصدر السابق . المجلد ٨ ، ص ١٨٣ - ١٨٤ .

هردر معضلات عاصفة ممتلئة وغالبا مراوغة ضد تصور الفيلسوف كانت للعبقريّة في كتابه «نقد ملكة الحكم». وقد أعاد هردر هنا تأكيد رأيه من أن العبقريّة فطريّة ، وأنها تُعبّر عن نفسها ، ولا تمتلك مجرد التخيل والعقل ، بل تمتلك أيضا «ميلا للحساسيات الحسية ، وكذلك الدافع الإلهي ، وذلك الدفء العقلي الهادئ الذي هو حماسة ، ولكن بدون إفراط في الطرب»^(٨٢) .

وبطبيعة الحال لم يكن الأمر أمر صدفة أن مفهوم الشعر والشاعر المشروح هنا جرى النظر إليه في إطار تاريخ للشعر ، وفيه توصف أصول الشعر وطبيعته . وهردر مقتنع بأنه «يستحيل تماما أن تكون لدينا نظرية نلّسفية عن الجميل في كل الفنون والعلوم بدون تاريخ»^(٨٣) ومفاهيم نظرية للأدب «تنمو من الأشياء العينية المتعددة في أنواع كثيرة وظواهر عديدة وفيها يكون أصل النشوء هو كل شيء»^(٨٤) «فإذا أردنا أن نحقق فن شعر فلسفيا أو تاريخيا للشعر ، إذن علينا أن نبدأ بالأجناس الأدبية الفردية ، وتبعتها ارتدادا إلى أصولها»^(٨٥) ، وهو يقول إنه كما أن «الشجرة هي من الجذر ، فكذلك يجب أن يكون تقدم الفن وازدهاره مشتقين من أصله . إنه يحتوي على الوجود الكلي لانتاجه بمثل ما أن النبات كله خفي - مع كل أجزائه - في حبة»^(٨٦) ، «وتظهر الأصول طبيعّة الشعر»^(٨٧) ، وكان هذا هو المذهب الذي كان على القرن التاسع عشر أن يدفعه إلى أقصى إهمال لمشكلات الوصف والتقييم بالمصطلحات المعاصرة وذلك لصالح التفسير بما هو قبل التاريخ المورث في القدم . وكان هذا ولا بد مفضيا

(٨٢) المصدر السابق ، المجلد ٢٢ ، ص ٢٠٠

(٨٣) المصدر السابق ، المجلد ، الجزء الخامس ، ص ٣٨٠

(٨٤) المصدر السابق .

(٨٥) المصدر السابق ، المجلد ١٥ ، ص ٢٨٥

(٨٦) المصدر السابق ، المجلد ٣٢ ، ص ٨٦

(٨٧) المصدر السابق ، المجلد ١٥ ، ص ٥٢٩

إلى التأكيد على السنسكريتية واللغات الأوربية الهندية البدائية أكثر من دراسة الكلام المعاصر والأدب الأجلو ساكونى بمقارنته بدراسة أدب عصرنا .

وهذا التطور للأدب قد تصوره هررد كثورة بشكل حرفى وكنمو من بذرة وفق نمائلة بيولوجية كاملة . وهررد ، وهو يصف أتباع هوميروس فى اليونان يقول : « حيث يوجد تخلف متعاقب أى نمو إضافى حى فى شكل منتظم أو فى القوى أو فى الأعضاء على نحو ما يجب أن يحدث ، فإنه يجب أن يكون هناك - كما تظهر الطبيعة بكاملها - جرثومة حية ، شكلاً للطبيعة والفن ، والبذرة تستحسن نموة كل العناصر بشكل مسفرح . ولقد رزع هوميروس مثل هذه البذرة شكلاً فنياً ملحماً . وإن أتباعه قاموا بتنمية الشجرة»^(٨٨) . ورغم أن هذا التماثل البيولوجى يتخلل كل كتابات هررد عن التاريخ الأدبى والتاريخ بصفة عامة ، فإنه لم يستخلص تماماً النتائج الحتمية المتضمنة فى أى وجهة نظر عن نمو ونضج وشيخوخة الشعر . وبالفعل لا يؤمن هررد بالانحدار الموحد من أمجاد عصر الشعر ، وإن كانت هناك عدة فقرات^(٨٩) فى كتاباته توحى بهذه النظرة التى كانت شائعة فى ذلك العصر . ولقد طرح أنه كان مألوفاً أن يكون هناك عصر للتخيل ، وأنا الآن قد دخلنا عصر العقل ، ومن ثمّ فإنه مُحتمّ علينا على نحو جبرى التقدم الأبعد ، ومن ثمّ مُحتمّ علينا أيضاً جفاف مصادر التخيل . ولقد وجدنا هذه النظرة عند فيكو وفونتيل فى كتابه «بحث فى الشعر بصفة عامة» . والشعر عند فيكو وهررد يتسبب إلى الماضى ، لأنه يتطلب اتصالاً بالطبيعة والانفعال والتلقائية ، والتى قامت الحضارة الحديثة بإخمادها وقتلها»^(٩٠) .

(٨٨) المصدر السابق . المجلد ١٨ ، ص ٤٢٨ .

(٨٩) على حبييل المثال فى المصدر السابق . المجلد ، ص ٦٩ .

(٩٠) المصدر السابق بالمجلد الأول ، ص ٢٢٥ وما بعدها .

والنظرة البيولوجية لتطور الشعر يجب - منطقيا - أن تستج استسلاما للتطور على نحو حتمى . والشعر هو لغة الإنسان البدائي وطفولة البشرية ولاعودة ممكنة ، نظرا لانه ما من أحد منا يستطيع أن يصبح شابا من جديد . غير أن نظرة هررد ليست منطقية : أولا - وقبل كل شيء - رجوع إلى نظرية الدوائر . ولم يتم تصور نمو الإنسانية نحو الفرد المتفرد - فهناك العديد من الإنسانيات بقدر عدد الأمم . وبعد انهيار روما جاء الازدهار الجديد للعصور الوسطى ، وبعد انهيار عصر النهضة وأدبه المصطنع ، قد يوجد ازدهار جديد للتخيل . زيادة على ذلك كثيرا ما ينسى هررد التضمينات الواردة فى وجهة نظره البيولوجية الجبرية . ويكل بساطة يدع الأمر للإرادة ؛ لتغيير اتجاه التطور ، وهو بهذا يسحّث عن عودة إلى عصر الشعر : «دعونا نعدّ إلى أقدم طبيعة إنسانية وكل شيء آخر سيكون على ما يرام»^(٩١) وفى هذه النظرة كان للألمان وضع مميز فريد ؛ فقد لاقوا له معرضين لأعظم خطر ، ألا وهو فقدانهم للفردية ونسيانهم كنور ماضيهم ، وهو يصبح خالطا استعاراته على نحو أكثر مما هو معتاد : «الآن ، الآن . إن الآثار الباقية لكل الطرق الشعبية الحية تدور مع انغمار متسارع أخير فى هوة النسيان . وإن نور ما يُسمّى الثقافة يتآكل متلاشيا أشبه بالسرطان»^(٩٢) ، «إننا على نهاية حافة الهاوية : نصف قرن آخر ويكون الأمر متأخرا جدا»^(٩٣) . وهررد - قبل كل شيء - كان ناقدا عمليا مصلحا أراد أن يغير اتجاه الأدب ، وأن يؤثر فى ومنه ؛ ولايمكن أن يتم هذا بنزعة فردية محتمة ، وجداله الشامل فى كتابه «الشرارات» ، وكتابه الأول الهام

(٩١) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ١٠٤ .

(٩٢) المصدر السابق ، المجلد ٢٥ ، ص ١١ .

(٩٣) المصدر السابق ، ص ٩ .

كانا موجّهين ضد المحاكاة وخاصة المحاكاة في الأديين الفرنسى واللاتينى . وكان هناك أيضا ولأول مرة أنه أشار جهره إلى القوة المولدة للشعر الشعبى ، وقد أوصى بجمعة لا فى ألمانيا وحدها بل «بين شعب الإسكيت»^(٩٤) والسلاف والوندر والبوهميين والرومن والسويديين والبولنديين^(٩٥) ، ومن ثم فإنّ التحول فى تطور الأدب أمر ممكن إذا ما عدّنا إلى ما ضينا الخاص ، وإلى ماضي الإنسانية القائم كله من حولنا ، وفى الشعر الشعبى والأغاني والحرفات والأساطير ، وحتى فى الحرفات فى طابع اللغة . وهردر هو واحد من أولئك الذين يؤمنون بأن اللغة الألمانية هى بشكل فريد لغة أرومة بدائية ، لأنها ليست مشتقة من اللاتينية وليست خليطا من اللاتينية والجرمانية مثل اللغة الإنجليزية . ومن ثمّ كان على الألمان أن يمتدوا خصائص لغتهم ومصطلحها وثنائها من المترادفات وابتكاراتها وكل أشكالها اللامنتظية ، والتى هى مصدر الشعر مقارنة بالوضوح والمباشرة والمسغبة والضحالة الموجودة فى اللغة الفرنسية .

وخلال كل نشاط هردر تسرى هذه الرغبة المصطبغة بصبغة مسيحية ، لكى يكون مصلحا ومستعيدا للشعر الألمانى ، وعلى الإنسان أن يدرك أن مجيء جوته الذى كان تلميذ هردر الشخصى هو تبرير لتفاوله وتنبئه . ويمكن للإنسان أن يفهم كيف كانت مريرة خيبة أمله عندما عاد جوته وشيلر إلى ما اعتبره هردر كلاميكية عقيمة ونزعة زهد ، ومن ثم أنكر كلّ تعاليمه الخاصة بالعودة إلى ما هو شعبى وإلى الماضى القومى^(٩٦) ، لقد أدان هردر باستمرار التأثير

(٩٤) الإسكيت شعب هذى أوروبى استقر فى آسيا الصغرى قبل أن يستقر فيما كان يعرف بالاتحاد السوفيتى فى القرن السادس قبل الميلاد . وقد أسسوا مملكة فى شمال البحر الأسود ، وكانوا يتاجرون بالقمح مقابل السلع الكمالية مع المستعمرات اليونانية (المترجم) .

(٩٥) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٦٦ .

(٩٦) لكنه أثنى على مسرحية «فليجيتيا» المصدر السابق ، المجلد ١٨ ، ص ١١٣ .

اللاتيني في العصور الوسطى وعصر النهضة والتأثير الفرنسي في القرنين السابع عشر والثامن عشر : «أواه من الكلمة الملعونة : الكلاسيكي ! لقد جعلت شيشرون خطيبا كلاسيكيا ؛ وجعلت هوراس وفرجيل شاعرين مدرسين كلاسيكيين ، وجعلت قيصر متخذلقاً ، وجعلت ليفي^(٩٧) بائع كلمات»^(٩٨) ، ولقد قال إن الألمان قد بلاهم - على نحو أسوأ من الإنجليز - مرض الفن المصطنع . وهذا الرأي يشكل محور بحث رائع هو «التماثل بين الإنجليز والألمان في فن الشعر»^(١٧٧٧) ، وهو يحاول أن يشرح السبب الذي جعل الألمان لا يكون لهم شكبير^(٩٩) . وعلى حد قول هرذر إن الحضارة الإنجليزية تظل قومية ، بل هي تسعى إلى أن تمثل عصر النهضة . وشكبير في نظره كاتب شعبي يستمد مواده من الأغاني الشعبية والاهاريج الشعبية والروايات الخيالية والتواريخ المتعاقبة^(١٠٠) ، وشكبير يتسكع دائما في خلفية الشعر الإنجليزي ، ولم يفقد الإنجليز إطلاقا تماسهم مع ماضيهم القومي . ويثنى هرذر باستمرار على جهود القدماء الإنجليز ويراهم على أنهم المتفوقون على أولئك الذين هم زملاؤهم الألمان : «إذا نحن تناولنا الصناعة التعليمية التي وفّرها الإنجليز لشعرائهم القدماء مثل تاثير وورتن على مسبنسر ، ونيرت^(١٠١) على تشوسر ، وبرسى على الأغنيات الشعبية ، والكثيرين الكثيرين من أفضل رجالهم الذين يقرأهم الناس على شكبير ، والدراما القديمة الخاصة بهم ، ثم

(٩٧) ليفي (٥٩ ق.م - ١٧ م) : مؤرخ روماني كتب تحت رعاية الإمبراطور أوغسطس «حواليات الشعب الروماني» وهو في ١٤٢ كتاباً أرّخ لروما من تأسيسها حتى القرن التاسع قبل الميلاد (المترجم) .

(٩٨) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٤١٢ .

(٩٩) المصدر السابق ، المجلد ٩ ، ص ٥٢٢ وما بعدها .

(١٠٠) المصدر السابق ، المجلد ، ص ٢٢٩ .

(١٠١) توماس نيرت (١٧٢٠ - ١٧٨٦) : بلعث إنجليزي أشرف على نشر أعمال المؤلفين الكلاسيكيين . وكان شغله الشاغل كتاب «فن الشعر» لآرسطو وقد نشره عام ١٧٩٤ وله «ملاحظات على شكبير» (١٧٦٦) وأشرف على إصدار «قصص من كاتريري» لتشوسر (١٧٧٥ - ١٧٧٨) (المترجم) .

ننظر في أنفسنا - فماذا يمكن أن نقول ؟^(١٠٢) لقد استولت على الألمان النزعة الإنسانية التي أصيبت بقصور من جراء الحالة القومية ، وتمزقت بالحروب الدينية :

وهكذا من الأرملة القديمة ليس لدينا على الإطلاق أى أدب شعري حى ، حتى يمكن أن ينمو عليه شعرنا الحديث ، كفسر على ساق قومي ؛ بينما تقدمت الأمم الأخرى مع الفردية ، وشكلت نفسها على تربتها - من المنتجات الوطنية - وعلى إيمان الناس وذوقهم - من بقايا الماضي ، وبذلك الطريقة أصبح أدبهم ولغتهم قوميين ، وتم استخدام صوت الناس والتعلق به ، لقد ضمنوا جمهورا فى هذه الأمور أكثر مما عندنا نحن الألمان . وقد قُدر علينا نحن الألمان الفقراء منذ البداية ألا نظل "أنفسنا أبدا"^(١٠٣) . وهكذا تعادلت للتاريخية النظرية عند هررد مع القومية العملية ، وإيمانه بأن الألمان محتاجون إلى أن يجرى إنقاذهم من جراء أثر الحضارة وإعادتهم إلى ينابيع قوتهم .

ولكن سيكون من الخطأ أن نفكر في هررد على أنه قومي تيوتوني من الشمال الأوربي : فتصوره الكلى للأمة هو تصور عتبه مفضية إلى «الإنسانية» . ومن وجهة النظر الأدبية فإن الأمة الألمانية أدنى من تلك الأمم التي قد احتفظت بفرديتها على نحو أفضل وأطول . وهكذا يعرض هررد دائما مثال الأمم الأخرى ، وهولا بكل من ترجمة وجمع ووصف ثروة أدب العالم . وكتابه «الأغاني الشعبية» (١٧٧٧ - ١٧٧٨) ، والذي يعرف الآن على نحو أفضل بعنوان أطلق عليه بعد وفاة هررد «صوت الأغاني الشعبية» هو أول مختارات شاملة للأدب العالمى ، وقد اكتسب حيوية بتصور للشعر الشعبى ، والذي كان عريضا ، وشمل كثيرا مما لا نستطيع اليوم أن نسميه بهذا المصطلح . والشعر

(١٠٢) المصدر السابق ، المجلد ١٨ ، ص ١٠٠ - ١٠١ من الملاحظات فى الهامش .

(١٠٣) المصدر السابق ، المجلد ٩ ، ص ٢٨٨ .

الشعبي هو عند هررد أكمل تجسيد وأحسنه لنفس الشعب ، يقول : « ما لم يكن لنا شعر شعبي فإنه سينقصنا أيضا : الجمهور ، الأمة ، اللغة ، وأدب يكون أدبنا يحيا ويعمل فينا . إننا نكتب دوما للتلاميذ المكتبيين والنقاد الموسومين . . . إننا نكتب روايات خيالية وقصائد وملاحم بطولية وأغاني كنسية وأغاني عن الطبخ التي لا يفهمها أحد ، ولا يريدنا أحد ، ولا يشعر بها أحد . وأدبنا الكلاسيكي هو عصفور الجنة الملون بابتهاج ، البديع جدا ، الذي كله طيران وكله تخليق ، ولكن بدون قدم على الإطلاق على الأرض الألمانية»^(١٠٤) ، وهكذا لا يخلط هررد الشعب بالطبقات الدنيا : « الشعب لا يعنى الرعاع في الطرقات الذين لا يغنون ولا يبدعون على الإطلاق ، بل يزأرون ويشوهون»^(١٠٥) والشعر الشعبي هو مفهوم شامل راق : وهو يشمل سفر التكوين وسفر نشيد الإنشاد وسفر أيوب وسفر المزامير ، وفي الواقع يكاد يشمل كل العهد القديم . وهو يشمل هوميروس وهزود وأسخيلوس وسوفوكليس والشاعرة سافو و«المختارات اليونانية» وتشوسر وسبنسرو شكسبير ومحتويات «مأثورات» برسي (وهو لا يقتصر على الأغنيات الشعبية الإنجليزية والاسكتلندية بل يشمل أيضا الأغاني الإليزابيثية أيضا) وهو يشمل الرويات الخيالية في العصر الوسيط و«كتاب الأبطال» الألماني وشعراء الغزل الجوالين و«أغاني الحب» وقصائد برجر وكلوبشتك ، الذي أعجب به هررد بما يفوق أي شاعر من الشعراء الألمان . وهو يشمل حتى دانتي^(١٠٦) وأوسيان بطبيعة الحال .

لقد بلور أوسيان تصور هررد للشعر الفولكلورى . وإنّ شهرة تلك التركيبات الإيقاعية العاطفية السوداوية الرقيقة التي ألفها جميز ماكفرسون كانت ذات شهرة هائلة في جميع أنحاء أوروبا . ولقد قرأها هررد أولا في ترجمتها

(١٠٤) المصدر السابق ، ص ٥٢٩ - ٥٣٠ .

(١٠٥) المصدر السابق . المجلد ٢٥ ، ص ٢٢٢ .

(١٠٦) المصدر السابق ، ص ٢٢٦ .

بالأبيات السداسية التفعيلات التي قام بها دنيس ، ثم التفت أيضا إلى كتاب هوبلير «رسالة علمية عن قصائد أوسيان» (١٧٦٣) ، وقد زودته بكل المواد الصالحة لعقد المقارنات مع هوميروس . وبجانب هذا قرأ الملاحظات التي ألحقها دنيس بالترجمة ، وأعاد تقديم تلك الترجمات الإيطالية التي قام بها سيزاروتي ، وفيها استطاع أن يقرأ أن «التغويل هو أول فلسفة الأمم . . وهنا يجب أن يبحث المرء عن أصل الاسطورة . وعلى المرء أن يتفق مع فيكو عندما يقول : الطبيعة الخام هي التي تنتج الشعراء»^(١٠٧) . ولما كان هرذر لم يكن قد عرف بعد الأصل الإنجليزي فإنه إبان ترجمة دنيس المصطنعة ، وأبدع لنفسه صورة شاعر طبيعي خلال الضباب الذي اعتبره ترجمة الترجمة . وهو نفسه أخذ بفقرات من دنيس ، وترجمها إلى أسلوب تصور أنه أسلوب الشعر الشعبي ، أسلوب أكثر فظاظة وأكثر غموضا . وهو أسلوب أكثر ضعفا وأكثر وحشية عن أسلوب ماكفرسون لأوسيان المتدفق والرائق^(١٠٨) . وهنا رأى هرذر الأصول أخيرا ، ومرّ بتجربة من خيبة الأمل بالنسبة «لترجمة» ماكفرسون . لكن شكوكه بدأ يستثيرها الاسكتلندي البارون دي هارولد . ولقد جرى تقديم أوسيان في «الأغاني الشعبية» بثلاث عينات فقط ، وفي التصديرات جرى تخطيها بصمت عجيب ، ولم يكف هرذر على الإطلاق عن رأيه الذي يذهب إلى أن ماكفرسون لم يكن مبدعا ، بل كان منقحا ، جامعا ، ولم يعش حتى يرى الدليل الكامل الذي يكشف عن الأساس الواهي الذي شيد عليه ماكفرسون صرحه بالنسبة للملحعات الفرنسية المفترضة في القرن الثالث ، وتحمس هرذر المدهش لأوسيان كان أساس تصوره للأغنية الشعبية والقومية ، وحتى قصة (الخلق) في سفر التكوين اعتقد أنها تطورت من عدد من الأغاني

(١٠٧) «قصائد أوسيان» ترجمة ثمانية م . دنيس . (لبيينا ١٧٦٨) المجلد الأول ، ص ٣٥ قارن سوفان .

المجلد السابع ، ص ٢٢٥ ، المجلد الخامس ، ص ٣٣٠ .

(١٠٨) انظر : جيليس : «هرذر وأوسيان» من أجل البحث الأشمل .

هذا التصور للشعر الشعبي واضح وأحادي الجانب بأقصى درجة في رأى هررد في شكسبير . وهناك بحث عنوانه «شكسبير» ساهم به هررد في مجموعة تسمى «الفن الألماني والفنون» (١٧٧٣) ، تشمل الخطاب الغنائي الذي ألقاه جوته عن كاتدرائية ستراسبورج : «بناء الفن الألماني» . والبحث عن شكسبير هو أداء مميز بأحسن ما يكون وأثر أدبي حماسي أكثر منه عمل نقدي . وهو يبدأ برؤية شكسبير ، وهو جالس على قمة صخرة ، وعند أقدامه عاصفة وزعد وزئير البحر ، ولكنه برأسه في أشعة السماء . ومشكلة الوحدات قد جرى تحييتها آنذاك جانباً بالحجة التاريخية : نشأت الدراما في اليونان بطريقة لا يمكن أن تنشأ بها في الشمال . والدراما النورومانية عند أهل الشمال الأوربي لا يمكن أن تكون هي نفسها الدراما اليونانية . ودراما سوفوكليس ودراما شكسبير شيان منفصلان ، ومن وجهة نظر معينة يصعب أن يطلق عليها اسماً مشتركاً . والوحدات كانت ضرورية في اليونان من أصلها في الجوقة والتراجيديا الفرنسية بكاملها هي «شيء كلاسيكي متلالي» ، «بدون طرب» ، «ملينة بالعيب» ، «مفترقة» . ولم يجد شكسبير جوقة ، بل وجد عروض عرائس وتمثيلات وعروضا تاريخية أمامه . ومؤلفاته الدرامية رموز بسيطة حالكة ترسم خطوطاً عريضة للإلهوت العليمي ، (إشارة إلى تصور لسنج للتراجيديا) . ويتم وصف مسرحيات «الملك لير» و «عطيل» و «ماكبث» بإثارة البيئة التي كانت أحداث هذه المسرحيات فيها : أي الصحة مع البرق والرعد ، والسنونوات التي تعشش في قلعة ماكبث . ويوجد في كل تمثيلية - حسب رأى هررد - حالة سائلة تتسرب أشبه بنفس العالم :

• انزع الثربة والنسغ السارى فى أوعية النباتات والطاقة من هذا النبات وساعتها ستكون قد زرعت فى الهواء ؛ استبعد المكان والزمان والكيان الفردى من هؤلاء الرجال ، وساعتها ستكون قد استبعدت أنفسهم ونفسهم . وكم كانت من الأمور المثلثة بالعبث مشكلة وحدة الزمان ! ماذا يجب أن يكون عليه الوهم الذى عاشه رجل ينظر بعد كل منظر إلى ساعته ؛ ليرى ما إذا كان يمكن أن يقع الحدث فى الزمان الذى انقضى . وبالنسبة للشاعر ، المبدع ، " الإله المؤلف الدرامى " لا توجد ساعة ترن فى برج أو معبد : عليه أن يتخذ معايير الخاصة بالمكان والزمان لتقديم عالم من شأنه أن يحرك الجمهور . وكيف تمكن شكسبير من تحويل رواية خيالية نعتة أو رواية أو تاريخا خرافيا إلى كلِّ حى مسألة بعدها هررد لبُّ البحث . لكنه لم يحاول هذا حقا ، وهو يتهى باقتراح بشأن تصنيف تمثيلات شكسبير . إنها كلها " تاريخ بأوسع معنى " ، " الحدث الرائع العظيم لحادثة عالمية ، لمصير إنسانى " (١١٠) . والرأى الذى يذهب إلى أن تمثيلات شكسبير هى إضفاء الطابع الدرامى على مواد غنائية شعرية لم يكن بطبيعة الحال رأى هررد وحده . فهناك اقتراحات عديدة عبر هذه الخطوط فى الطبقات الإنجليزية فى القرن الثامن عشر . وحتى جونسون اعتقد أن شكسبير استمد قصة الملك لير « ربما مباشرة من أغنية شعبية تاريخية قديمة » و « اللخائر » لبرسى تحتوى على فصل كامل عن « الأغنيات الشعبية التى تصور شكسبير » . وعند برسى وفى « الشعر الشعبى » لهررد يجرى عرض شكسبير بمناظر مثل أغنية الصفصاف فى « عطيل » أو أغنيات أوفيليا فى « هاملت » . والإنسان يرى الدوافع الأبعد التى كانت موجودة فى دعوة هررد لجمع الأغاني الشعبية

الألمانية . فلا بد أنه شعر بأن مثل هذا التجميع يمكن أن يؤدي إلى ظهور شكسبير ألماني جديد . وهذا هو السبب الذي من أجله حث جونه على جمع الأغنيات الشعبية في منطقة الألزاس . وهذا هو السبب الذي جعله يمجّد مسرحية «جوتز» القائمة على تاريخ متعاقب فريد و«فاومست» المستمدة من مسرح العرائس ، وتشتمل على أغنيات عدد منها محاكاة للأغنيات في «هاملت» .

وسيكون من السهل أن ننقد تصور هررد عن الشعر الشعبي أو بالأحرى عن تصوره لشعر الطبيعة . والمبالغة بالنسبة لأوسيان تبدو أشد الأمور التي لا يمكن استيعابها : إنه يتنبأ بأنه «ستكون هناك أوقات سوف يقولون فيها : «دعونا ننث من هوميروس وفرجيل وملتون ، ونحكم ابتداءً من أوسيان»^(١١) والرأي القائل إن الشعراء من أمثال تشوسر أودانتى كانوا شعبيين يبدلوننا خاطئة تماما . ومن المؤكد أن هررد كان لديه تصور أحادي الجانب جداً عن شكسبير أو هوميروس : لقد بالغ أوشرع في المبالغة بالنسبة لكل أنواع الفولكلور دون أن يكون قادراً على تمييز المنتجات الأصلية من الاشتقاقات المصطنعة ، بل وحتى التلفيقات مثل التي عند أوسيان . ونقده لكثير من الأدب الكلاسيكي الجديد يبدو لنا غير عادل بالمرّة . وتصوره منحاز للغاية للشعر القطري الخالص ولمجرد الصبغة الغنائية وما هو مجرد فن تلقائي ، وهو معاد للغاية للفن العظيم الذي يمكن أن يكون عقلانياً ومعقداً وساخراً وخيالياً بشعاً . ولكن علينا أن ندرك أن هررد كان مأخوذاً بجدّة اكتشافاته التي كانت جديدة ، وتلقى قبولاً ضد خلفية الكلاسيكية الجديدة التي كانت تتأكل ؛ بينما نحن نتعود على كثير من الإبداعات الساخرة الرومانسية مع قرن ونصف قرن من ابتذالها ، ولا يجب أن نبخس قدر الأهمية التاريخية لتصور هررد للشعر ، والذي يوسّع -

بالتأكيد - الأفق بقدر كبير ، وينحى جانبا كثيرا من التصورات الضيقة أو الزائفة للعقيدة الكلاسيكية الجديدة : تأكيدها على الوحدات ، وانشغالها بالأجناس الأدبية الصافية ، واقتصارها على أدب الطبقة العليا . وبالرغم من تجاوزات نزعة هررد البدائية ونزعت الغنائية ، فإن لديه تصوّراً أوضح وأصح بالنسبة للشعر عن كل النقاد الذين بحثناهم حتى الآن . وتصوره للشعر هو تصور صادق : فهو على حق في إلحاحه على دور الاستعارة والرمز والأسطورة ، وإلحاحه على الوظيفة الجوهرية للشعر في مجتمع صحي . غير أن أهمية هررد لا تكمن في تصويره الجديد للشعر أو حتى في خطته العامة عن أصوله ، فهو أيضا - وبعدة طرق - أول مؤرخ حديث للأدب تصور - بوضوح - مثال التاريخ الأدبي الكلي ، وخطط مناهجه وكتب خطوط تطوره العريضة ، والتي هي ليست مجرد تراكم للبحث في القديم مثل أهمل وورتن أو تيرابوسكى^(١١٢) أو «التاريخ الأدبي لفرنسا» المقصود كتابته . لقد طرح هررد بالفعل قدرا كبيرا من مشكلات التاريخ الأدبي ، واقترح ما يجب فعله وأى أسئلة هي التي يجب أن لحجب عليها . إن على التاريخ الأدبي أن يتنوع «الأصول والنمو والتغيرات والانهايار (فيما يتعلق بالأدب) استنادا إلى الأساليب المختلفة للمناطق والأزمان والشعراء»^(١١٣) . كيف تغيرت روح الأدب في اللغات المختلفة التي دخلتها؟ ماذا أخذت من كل الأماكن والمناطق التي هجرتها؟ أى نوع من الأشياء ظهر من خلط ومزج مثل هذه المادة المتنوعة؟^(١١٤) وهررد يرفض التاريخ الأدبي العادى الذى «وهو مُحَمَّل بالتعليم يسير من خلال الأمم والأزمان متابعا خطوات حيوان العث الذي تثبت عينه على الأرض تماما ،

(١١٢) جيرولامو تيرابوسكى (١٧٣١ - ١٧٩٤) باحث إيطالى عمله الرئيسى : تاريخ الأدب الإيطالى فى ١٣ مجلدا (١٧٧٢ - ١٧٨٢) . (المترجم) .

(١١٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٩٤ .

(١١٤) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٥ .

لكى يرى أيًا من الرؤى التى تحوم حتى قليلا فوقه»^(١١٥) . إنه يريد أن يلتقط روح الأدب ، ويزعّم أن المؤرخ يمكس «بالزمن ضد الزمن ، والقطر ضد القطر ، والعبقرية ضد العبقرية»^(١١٦) ، وهكذا فإنّ التاريخ الأدبى «سوف يمجّد العبارات المتهكّة (تاريخ الروح الإنسانية) و(تاريخ العقل الإنسانى)»^(١١٧) إذن فإنّ التاريخ الأدبى عند هردر من الناحية النظرية هو تاريخ ثقافى بأعرض معنى . والإنسان يتبيّن هدفه عندما يصف الإجراء . وهو لم ير أولا فى قراءته لدانتى أو بترارك ، أريوستو أو سرفانتس ، إلا الشاعر باعتباره شخصا منفردا ، ثم يرى كل شيء قد ساهم فى تكوينه أو تشويبه :

« إنّ العالم الكلى للشعر قبله وبعده يخفى عن عيني : إننى لا أرى إلا إياه . ولكن سرعان ما أتذكر المسار الكلى للعصور التى جاءت قبله وبعده . لقد تعلّم وعلم ، لقد تبع الآخرين والآخرين قد تبعوه . ولغته وطرق تفكيره وعواطفه كانت قيودا تربطه أولا بعدد قليل من الشعراء الآخرين ، وفى النهاية تربطه بكل الآخرين . ولأنه (إنسان) فإنه يكتب (للناس) . وهكذا دون قصد نقاد إلى بحث كيف يقف كل شاعر فى علاقة مع المتشابهين معه فى أمته وخارجها ، بينما تجرى مقارنة أمته بغيرها من الأمم قبل هذا وبعده » ومن ثمّ تشدّنا سلسلة لاتنفصل إلى عالم الأرواح»^(١١٨)

وهكذا جرى تصوّر التاريخ الأدبى أساسا فى إطار اجتماعى ، وهناك تحليلات انطباعية للأعمال الأدبية متناثرة عبر كتابات هردر فى استحضار مسرحية «فيلوكيتس» لسوفوكليس فى الجدل ضد لسنج أمر هام جدا وحساس .

(١١٥) المصدر السابق . ص ١١٢ .

(١١٦) المصدر السابق . المجلد الأول . ص ٢٨٧ .

(١١٧) المصدر السابق . ص ٢٦٣ .

(١١٨) المصدر السابق . المجلد ١٨ . ص ٥٧ .

ويحتوى بحث « العقل وفن الشعر » (١٧٨٢ - ١٧٨٣) كثيراً من الآراء النفاذة ، ولكنه يحتوى أيضاً على عدد من التفسيرات الخيالية للعهد القديم . وتوجد فى موضع آخر تعليقات عن قصائد هوراس . وإن ذوق هرذر وحساسيته يمكن أن يتضحاً ويجرى بحثهما بإسهاب بفحص ترجماته الشعرية العديدة ، والتي هى على العموم ترجمات ناجحة للغاية ، وإن كان يعانى من نقص الرجوع إلى الأصول أو من المعرفة اللغوية الدقيقة . ولكننا لا نجد فى أى مكان عند هرذر محاولة لتفسير العمل الفنى كجهاز عضوى كلى وتحليل نظمه أو تأليفه . وتاريخه الأدبى هو تاريخ المشاهد العريضة والانتصارات الساحقة والتعميمات الجريئة .

وهرذر سبق تين^(١١٩) فى تأكيدده على البيئية . وعند هرذر الكثير الذى يقوله عن المناخ (الحار والبارد والمعتدل)^(١٢٠) ، والمنظر والعرق (الأمم) والعادات ، بل حتى الظروف السياسية مثل الديمقراطية الاثينية فى علاقتها بالأدب ، وله مقالات فالت بجائزة بعنوان « آثار فن التعلم والعادات الشعبية فى العصور القديمة » (١٧٧٨) ، وهو مسح لتاريخ الأدب مع التركيز على وظيفته التربوية والحضارية ، غير أن هرذر نادراً ما يحلل العوامل البيئية ، ولم يدخلها إطلاقاً فى علاقة وثيقة بالأدب الفعلى ، وهو دائماً ما يجادل على شكل دور منطقى : أى أنه يربط العمل الأدبى بالتاريخ ، ثم يستعمل العمل لإلقاء ضوء على التاريخ . وفى حالة أوسيان مثلاً ، لما كانت لا توجد أى

(١١٩) هيبويت - أولف تين (١٨٢٨ - ١٨٩٣) : فليسوف ومؤرخ ونقاد فرنسى . أستاذ بمدرسة الفنون الجميلة بباريس . ١٨٦٤ - ١٨٨٤) من دعاة الوضعية . ربط الفن بالمناخ والبيئة والعرق . له « تاريخ الأدب الإنجليزى » (١٨٦٣ - ١٨٦٤) و « فلسفة الفن » (١٨٦٥) (المترجم) .
(١٢٠) قارن الفترة السابقة من السماء الصافية ، المصدر السابق ، الجزء ١١ ، ص ٢٤٧ .

وثائق مبكرة عن التاريخ الاسكتلندي القديم فإن هردر استمد كل المعلومات عن الوسط الاجتماعى من القصائد ، وكان هذا خامضا ومربكا للغاية . وهو يستخدم معايير مثل المناخ والمنظر بشكل فضفاض للغاية . وحتى وجهة النظر العرقية لا ترقى إلا إلى زيادة طفيفة عن التقابل القديم بين الشمال والجنوب ، الأمم الجرمانية والأمم اللاتينية . وهردر فى بحث له عن هوميروس وأوسيان يحاول أن يستمد الفروق الشعرية بين الاثنين من فروق المناخ والمخزون القومى^(١٢١) . غير أن مصطلح « النورماندى » أو الأوربي الشمالى غالبا ما كان فى ذلك الوقت تصورا متكلفا دائما لا يضم الألمان فحسب ، بل كان يضم أيضا السلت والإنجليز ، وعلينا ألا ننسى أن هردر أشاد بالسلاف على أنهم الأمة الجديدة العظيمة المحبة للسلام ، وقد تنبأ لها بمستقبل عظيم ، والتي لاحت له على أنها لم تزل أصيلة وتلقائية^(١٢٢) . وبدل المناخ والعرق والظروف الاجتماعية الملموسة يشتغل هردر فى الاغلب بمصطلحات مثل « روح العصر » ، « روح الأمة » . وهو يقول إن « كل عصر له تغمته ولونه » ، وأنه يعطينا « لذة خاصة لتشخيصه بصواب مقابل العصور الأخرى »^(١٢٣) ، وهو يعمم بتهور عن الذوق القومى لكل أمة من الأمم الأوربية العظيمة . « إن الإيطالى يثنى ، والفرنسى ينثر الشعر ويحكيه ، والإنجليزى يفكر بلغته التى تكاد تكون غير موسيقية »^(١٢٤)

ولكن مهما تكن أشكال قصور منهج هردر - التى تبلى لنا بعد مرور

(١٢١) المصدر السابق ، الجزء ١٨ ، ص ٤٤٦ وما بعدها .

(١٢٢) المصدر السابق ، الجزء ١٤ ، ص ٢٧٧ - ٢٨٠ .

(١٢٣) صوفان ، الجزء ١٨ ، ص ٥٨ .

(١٢٤) المصدر السابق ، ص ١٠٧ .

١٥٠ عاما من تراكم المعلومات والأبحاث التي لا مثيل لها لا بد أن تبدو لنا أنها أشكال قصور هوائية ومتعسفة وبلا تمييز - وإن قيمتها بالنسبة لزمن تخطيطاته للتاريخ الأدبي لا يمكن الشك فيها . وما يحتاج إليه هو المركب المتسر وطرح الأسئلة التي بدونها لا تقوم النزعة المغرمة بالقديم بإفراق التاريخ الأدبي في مستنقعها تماما . وفي الحقيقة فإنّ التخطيطات الجريئة للأخوين شجل قد استلهما هرذر على نحو مباشر . ومن أجمل تخطيطات هرذر ما نجمه في المجموعتين السابعة والثامنة من «تاريخ تطور النزعة الإنسانية» (١٧٩٦) ، فهو يبدأ بأسباب انهيار اليونان وروما ، ثم انهيار الشعر اليوناني والروماني . ويقدم هرذر جردا متمما للترانيم المسيحية اللاتينية مثل « يوم الغضب » ، وهو يصف - بشكل تخطيطي - القصص البطولية والأساطير الخاصة بالنورماندين في شمال أوروبا . ثم يصف بعض التفاصيل الشعرية في مقاطعة بروفانس في فرنسا و « أناشيد الحب الرفيع »^(١٢٥) . أما وصف الشعر في العصور الوسطى بتركيزه على الحب والشجاعة والتقوى والإيحاء بوجود ارتباط بين الحب العفيف وعبادة مريم العذراء كان أمرا شديدا الأهمية للتصور الرومانسي للعصور الوسطى الذي وجد بعد سنوات قليلة لاحقة قمة ازدهاره في « المسيحية وأوروبا » لنوقالس . وجرى - آنذاك - الاستغلال الحسن أو السيئ لتأثير اختراع الطباعة وحركة الإصلاح والنزعة الإنسانية . كما جرى تفسير شكسبير من جديد على أنه جاء في اللحظة الحقة المصادقة بين عصر التخيل وعصر العقل ، إنه « الكهنوتي الدرامي »^(١٢٦) ، وسرعان ما حلّ

(١٢٥) مجموعة من الشعر بالألفية بين القرنين الثاني عشر والثالث عشر تتناول وفاء الرجل للمرأة التي يحبها على نحو مغرط في التقديس الذي يصل إلى مرتبة التصوف ، (المترجم) .
(١٢٦) المصدر السابق ، ص ١٠٩ .

«شعر التأمل» محل «شعر الحكاية الخالصة» ، وكان ملتون فى رأى هرذر أول وأعظم شعراء التأمل ، والذي أبدع لغته الفنية المصطنعة ، وكتب بالشكل الملحمى «الرتيب والظنان والنبيل»^(١٢٧) ، ونذ بكولى بسبب قصائده التى نسجها على غرار بندار ، وأثنى ثناء متوسطا على شعر ألكسندربوب باعتباره انطلق من الإحساس العام المنظوم ، وقد نجح فى الهجاء والهذليات الماجنة . كما نذ بيونج ؛ لأنه مؤلف نشط شديد فى مقالاته إلى أقصى حد ، وحتى مدحه لطومسون ليس إلا مدحاً فاتراً . وتناوله للنثر الإنجليزى ولسويفت وريتشاردسون وفلينج رغم أنه تمجيد ليس إلا تمجيدا روتينيا ، ولا يمكن إلحاقه - بشكل رئيسى - بكتابات هرذر الأخرى .

ولقد حدث تمجيد لهرذر على أنه أب المتعصين للألمان . ولكن محاولاته المتعددة كتواريخ للأدب الألمانى يصعب أن تكون نسقية وحسنة المعرفة حتى فى ذلك العصر . ولقد بدأ تاريخا للشعر الألمانى بكتاب «إدا» والتأملات فى الشعر الألمانى القديم . وقد ترجم أشعار أوتزيت^(١٢٨) . ومن الغريب أنه اعتقد أنه كان يكتب بالورن الذى كُتبت به الأشعار القبلية . غير أن معرفته بالأدب الألمانى الرفيع القديم والأدب الألمانى الرفيع فى العصور الوسطى واضح أنها كانت معرفة ضئيلة جدا . ولقد حدث أن فحص المخطوطة الشهيرة من بيتا عن «منشد الحب الرفيع» وقد نَسَخَ على نحو سيء بعض قصائد هنرى الرابع والملك كونراد ودوق هنرى أوف برسلاو . وكان لا يزال غير متأثر بالتحمس لـ «نيبلنجن» وملاحم البلاط الألمانى ، ولم يعرف فالتر فون در فوجلفيد . لقد

(١٢٧) المصدر السابق . ص ١٠٢ .

(١٢٨) كامن وشاعر دينى ألمانى فى القرن التاسع . وقد كتب عملا شعريا عن حياة المسيح استنادا للأناجيل .

(المترجم)

كان اهتمامه الرئيسى مركزا على الادب التعليمى فى أواخر العصور الوسطى . ومن بين أشكال إصلاح الادب امتدح هررد بإسراف الاغنية الكنسية ، ومن بين مؤلفى القرن السابع عشر كان يكن حبا خالصا للجزويتى الذى كتب باللاتينية يعقوب بالدّه الذى ترجمه ، ورثاه فى أواخر حياته . وكان هذا واحدا من الارتباطات الوثيقة بكاتب نسميه اليوم كاتباً من كتاب فن الزخرفة الغريبة (الباروك) ، لكنّ فحص ترجماته تظهر كم كان مشاركا - على نحو كبير - فى تحامل عصره على الفطنة والمجاز الطريف فى الشعر الجزويتى . وليس من قبيل الصدف أنه صادق على مناقشة جونسون للشعراء الميتافيزيقين ، وخرج على طريقته فنّد بقصائد كولى التى كتبها على غرار بندار ، وسماها «بناء قوطيا متناسقا وغامضا فى تفاصيله ومبالغا فى استعاراته مستقلا بالزخرفة» (١٢٩) . وهناك عديد من الآثار الباقية لتذوق القرن الثامن عشر فى ولع ديدرو بالشعر التعليمى والأخلاقي . وعلى سبيل المثال فإنّ تذوّقه لما يعرف فى البلاغة بالقلب المكاني الخاص بتقديم وتأخير حروف الكلمة باعتباره « العمل الرائع الشعري لأمنه » يدعو للدهشة (١٣٠) .

ويطبيعة الحال فإن هررد يكون فى أوج تخييبه للأمال عندما يناقش الفرنسيين ، فهنا نجد تحاملاته القومية والأدبية فى ذروتها . إنه لم يستطع أن تكون لديه معرفة كبيرة بالعصور الوسطى الفرنسية ، وواضح أنه ممتلئ اشمئزا مما فى الدراما الفرنسية من « خيلاء » و « استعراض » فى القرنين السابع عشر والثامن عشر . ولا يلقي فولنير فى « هذراء الأورليانز » ثاءً إلا باعتباره

(١٢٩) المصدر السابق ، ص ١٠٤ .

(١٣٠) المصدر السابق ، ص ٥٠ .

راويا فطنا . أما ديدرو الذى التقى به هرذر فى باريس عندما كان شابا (١٧٦٩) ، فقد كان واحدا من مؤلفيه المفضلين ، وفى أواخر حياته خطط لترجمة أعماله ، وواضح أن التخطيط امتد ليشمل روايات مثل « جاك المؤمن بالقدر » . ومن بين الكتاب الفرنسيين انتقى من أجل الثناء عليه لا فونتين باعتباره « أكثر العباقرة أصالة » ، والذى لن ينطفىء سحره أبدا طالما استمرت اللغة الفرنسية^(١٣١) ، ويبدو أنه لم يعرف شيئا عن الدراما الأسبانية ؛ لكن مؤلفه الأخير قبل وفاته مباشرة هو ترجمة حرة للرواية الخيالية « السيد » ، والتي لسوء الحظ قامت على مجموعة من النسخ الشعرية الأسبانية وعلى ترجمة فرنسية .

وهذا المسح لأراء هرذر الأدبية تفيد فى إضاءة تصوراته عن التاريخ والشعر على نحو أكثر عينية . وهى تفيد أيضا إذا أضفنا ما قلناه من قبل عن أفكاره عن شكسبير والشعر الشعبى فى الإشارة إلى إعادة التقييم المتطرفة للماضى والذى كان منشغلا به ، ورصد تحول الحساسية التى حدثت فى ألمانيا حوالى عام ١٧٧٠ : التحول إلى ما هو فردى وخصوصى وغنائى وشعبى . وفن الشعر فى الكلاسيكية الجديدة عند هرذر إن لم يكن قد تحلل تماما فى ضمار عملية التحلل ، وهو يرفض كل أهدافها الرئيسية : محاكاة الطبيعة ، اللياقة ، الوحدات ، الاحتمالية ، الملامة ، نصاعة الأسلوب ، نقاء الاجناس الأدبية . وبالرغم من أنه فُكر كثيرا فى الجنس الأدبى ، وأنه استخدم - بالطبع - أسماء الاجناس الأدبية ، إلا أنها انصهرت دائما فى جنس واحد آخر فى مناقشاته : فالملحمة والدراما والشعر الغنائى تكاد تكون هى هى بالنسبة له . وواضح أن هرذر لم يكن شغوبا جدا بأرسطو الذى سماه ذات يوم « رجلا صعبا كله عظام

وهو أشبه بهيكل عظمى : لا شيء إلا النظام» (١٣٢) ، واعتبر نظرية أرسطو .
 فى التراجيديا مجرد شيء مشتق من ممارسة المسرح اليونانى ، وليس لها صدق
 مهما تكن للمعصور التالية . ولم يحدث إلا فى أواخر حياة هرذر فى « اتباع
 الملك أرجوس » أن ناقش التطهير ، ووضح أنه ناقشه لا لشيء سوى أن يهاجم
 دراما جوته وشيلر وذلك بحجج جديدة (١٣٣) ، وبصفة عامة صادق على
 وجهة نظر لسنج فى أرسطو ، وذلك لأن النزعة التعليمية واضح أنها أقوى
 تصور دينى سابق ضمينا . وفيه نرى - حيثئذ - بقايا فن الشعر الكلاسيكى
 الجديد : لقد بدأ هو نفسه ببناء فن شعر رومانسى ، جديد وفق تصور الشعر
 الطيعى والحسى والاستعارى والتخيلى والتلقائى ، مع وجود معيار للحكم
 قائم على النزعة النسبية التاريخية واستهجان ضمنى لشعر التقرير أو التعقل أو
 التأمل . غير أن مصطلح هرذر مفكك للغاية : مفاهيمه متبدلة ، ولغته
 انفعالية وحماسية . وبينما كان هرذر الرائد العظيم فإنه ترك للآخرين صياغة
 نظرية نسقية ومتناسقة جديدة للشعر والأدب . وكان تلميذه الأول جوته
 هو الذى برهن على أنه تلميذ غير مخلص .

(١٣٢) المصدر السابق ، الجزء ١١ ، ص ٥٨ .

(١٣٣) المصدر السابق ، المجلد ٢٣ ، ص ٢٤٩ - ٢٦٢ .

المصادر والمراجع

Gerstenberg's Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur is quoted from ed. Alexander von Weilen in Deutsche Litteratydenkmale, 29 30 Styttgart, 1980. Rezensionen in der Hambyrgschen Neuen Zeitung is from ed. Otokar Fischer in the same series, 128, Nerlin, 1904. Albert Malte Wagner, H. W. uon Gerstenberg und der Sturm und Deang (2 vols. Heidelberg, 1920 - 24) contains a full discussion of the critic. Cf. the introductions to eds. and O. Fischer's "Gerstenberg als Rezensent der Hamburgischen Neuen Zeitung, 1767 - 1771," Euphorion, 10 (1903), 57 - 76 .

Hamenn's writings are quoted from Samtliche Werke, ed Josef Nadler, 5 vols, Vienna, 1949 - 53 (cited as Werke). The letters are from Schriften, ed. Friedrich Roth, 7 vols Berlin, 1921 - 25; Vol. 8 in two pts., of which the second contains a valuable index, 1842 - 43. An important new life and interpretantion is Josef Nadler, J.G. Hamann, Salzburg, 1949. The best general book is rudolf Unger, Hamann und die Aufklärung (2 vols. Jena, 1911), to be supplemented by his Hamanns sprachtheorie, Munich, 1905. There are important comments in Carlo Antoni, La lotta contra la ragion (Florence, 1942), pp. 125 - 50. The two discussions in English, Walter Lowrie, J.G. Hamann : an Existentialist (princeton, 1950) and James C. O. Flaherty, Inity and Language : a Study in the philosophy of J.G. Hamann (Chapel Hill, N.C.,

1952), are not relevant .

Herder's writings are quoted from the only complete ed., *Samtliche Werke*, ed. B. Suphan, completed by C. Redlich et al., 33 vols Berlin, 1877 - 1913 (cited as Suphan). A selection of Herder's early critical writings is in *Sturm und Drang : kritische Schriften*, ed Erich : Loewenthal, Heidelberg, 1949. The best general book is still Rudolf Haym, *Herder*, 2 vols, Leipzig, 1877. A brief survey in English is Alexander Gillies, *Herder*, Oxford, 1945 .

Out of the very extensive literature I have found the following most useful :

Robert T. Clark, "Herder's Conception of Kraft," *PMLA*, 57 (1942). 767 - 52.

Robert T. Clark, "Herder, Cesarotti, and Vico," *SP*, 44 (1947), 645 -

Alexander Gillies, *Herder und ossian, Neue Forschung*, 19, Berlin 1993 .

Sigmund Empicki, *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft* (Gottingen, 1920), pp. 372 ff.

Friedrich Meinecke, *Die Entstehung des Historismus* (2 vols. Munich, 1936), 2, 383 - 478 .

Martin Schutze, "The Fundamental Ideas in Herder's Thought," *MP*, 18 (1920 - 21) , 65 - 78, 121 - 302 ; 19 (1921 - 22), 113 - 30, 361

- 52; 21 (1923 - 24) , 29 - 48, 113 - 32.

Martin Schutze, "J.G. Herder," *Monatshefte für den deutschen Unterricht*, 36 (1944), 257 -87.

Rudolf stadelmann, *Der historische Sinn bei Herder*, Helle, 1928.

Gottfried Ulrich, *Herders Beitrag zur Deutschkunde*, Würzburg, 1943 .

Weber, *Herder und das Drama*, Weimar, 1922 .

Hans Wolff, *Der Junge Herder und die Entwicklungsidee Rousseaus*," *PMLA*, 57 (1942) , 753 - 819 .

I do not think that F.G. Klopstock requires discussion in our context. K.A. Scheiden, *Klopstocks Dichtungstheorie* (Saarbrücken, 1954), makes large claims for his importance but establishes only that Klopstock embraced current ideas about poetry as moving the soul , appealing to the whole nature of man, etc.

There is a good chapter, "The Revolution in poetics," in Roy Pascal *The German Sturm and Drang*, Manchester, 1953.

(۱۰)

جوتہ

ألف جوته (١٧٤٩ - ١٨٣٢) مكتبة بكاملها ، كما أن هناك أكبر مكتبة قد ألفت عنه . ومن ثمّ فمن المدهش أن نكتشف أنه لا توجد مناقشة نسقية ممتدة عن نقله الأدبي على الرغم من أن الناقد الفرنسي سانت - يوف سماه «اعظم ناقد على الإطلاق على مدى العصور كلها» ، واعتبره الناقد الإنجليزي ماتيو أرنولد «الناقد الأسمى» .^(١) وأصابع هذا الفشل بالنسبة لموضوع دراسة جوته لا تحتاج إلى أن نبحت عنها بعيدا «فمجرد الكم الهائل من الإنتاج ، وأنه نادرا ما تأتي تصريحاته الأدبية في سياق نسقي» ، وصعوبة عزل نقله الأدبي بدقة عن تأملاته عن الفنون التشكيلية ، وعن الفن والطبيعة بصفة عامة ، وأخيرا اتساع حياته والتحويلات والتغيرات المستمرة في آرائه - كل هذه الأمور عقبات لا يمكن التغلب عليها إلا بالدراسة والتأمل المستديمين . والدراسة الكاملة الشاملة تقتضي مجلدا في حد ذاتها . وإذا أردنا أن نكون صادقين منهجيا ، فإنّ الأمر يقتضي أن ننطلق على خطوط متعاقبة زمنيا ، ونُميّز بعناية بين الزمن السابق على وصوله إلى مدينة فيمار (١٧٧٥) ، والوقت الذي أمضاه في فيمار قبل رحلته إلى إيطاليا (١٧٨٦ - ١٧٨٨) ، والرحلة الإيطالية نفسها ، والفترة بعد العودة إلى فيمار قبل ارتباطه بالشاعر والفيلسوف شيلر (١٧٩٤) ، وصداقته مع شيلر حتى وفاة شيلر (١٨٠٥) ، والسنوات الأخيرة التي يستطيع الإنسان أن يكتشف فيها من جديد عملة مراحل - والمعالجة العلمية المفردة التي يمكنها أن تفرق بين تصريحات جوته الرسمية في أعماله مثل «الشعر والحقيقة» ، وكتاباته الأقرب إلى الكتابة الصحفية بين الحين والحين ورسائله الخاصة ومذكراته ،

(١) سانت - يوف ، «في التراث» في «محاضرات يوم الاثنين» ، المجلد ١٥ ، ص ٣١٣ : قارن : «محاضرات يوم

الاثنين الجديدة» ، المجلد الثالث ، ص ٢٦٥ م. أوتولد : «نقل فرنسي عن جوته» في «مقالات أشتات» (نيويورك ، ١٨٩٤)

وأخيرا معادياته ، ومن ضمنها المحادثات التى أوردها المؤرخ الفنى الألمانى فنكلمان ، والتى تشكل مكانة خاصة بسبب دقتها الشديدة . ولما كانت المساحة غير متاحة لنا لإظهار هذه الفروق ، فإننا سوف نناقش جوته أولا قبل رحلته إلى إيطاليا ، ثم نناقشه من حيث هو ناضج ، دون أن نعبأ كثيرا بالتسلسل الزمنى أو مصدر المعلومات .

إن جوته الشاب - بعد أن حرز نفسه من ذوق الزخرفة المبرقشة (الروكوكو) التقليدى إبان سنوات دراسته فى ليزج - قد تغير بسبب الكاتب الألمانى هررد فى فترة ارتباطهما معا فى ستراسبورج فى شتاء (١٧٧٠ - ١٧٧١) . لقد بنى جوته بالكامل وجهة نظر هررد . لقد جمع وقلد الاغاني الشعبية ، وشارك هررد حماسه لأوسيان وهوميروس البدائى ، وجرفه روسو وأفستين بشكسبير . وهو فى حديثه «شكسبير على سبيل المثال» (١٧٧١) اعترف - بحرارة - بما يدين به لشكسبير شخصيا :

«إن أول صفحة قرأتها له دفعتنى إلى أن أكرس حياتى له ، وعندما انتهيت من أول تمثيلية وقفت مذهولا أشبه بإنسان وكأد أحمى ، ثم جاءت يد كلها إعجاز فأرجعت إليه البصر فى لمحة . . . ولم أشكك على الإطلاق - للحظة واحدة - فى أننى يجب أن أقلع عن المسرح المنتظم . ويدت لى وحدة المكان ضيقة أشبه بسجن ، ويدت لى وحدتا الزمان والحدث سلاسل بغيضة لتخيلنا . . . إن مسرح شكسبير هو صندوق الدنيا ، صندوق جميل فيه يمر تاريخ العالم أمام أعيننا على الخيط الخفى للزمن . وإن خططه - إن تكلمنا بالأسلوب السوقى - ليست خططا ، لكن تمثيلياته تدبر الكل حول نقطة خفية (ما من فيلسوف تمكن من رؤيتها وتحديدها) ؛ حيث تتصادم إيتننا ، الحرية المفترضة لإرادتنا ، مع المجرى الضرورى الكلى» . إن جوته يردد المديح الذى تراكم على شكسبير

منذ الشاعر الإنجليزي دريدن ، وهو يصبح فرحا : «الطبيعة ، الطبيعة ! لا يوجد مخلوق يشبه الطبيعة مثل أناس شكسبير . . . إنه ينافس الإله اليوناني برومبيوس ، إنه يشكل أناسه على غرارهِ ملمحاً ملمحاً ، وإن كان بحجم ضخم» . والتراجيديا اليونانية تتخلف وراء شكسبير : «إن التراجيديا وهي أصلاً فاضل في عبادة الإله ، ثم تصبح مدنية وقورة ، تُقدّم للناس ، وتعرض لهم أعمالاً عظيمة معينة لأسلافهم مع بساطة خالصة من الكمال ، وتثير الانفعالات العظيمة الكلية في نفوسهم ؛ لأنها هي نفسها كلية وعظيمة» . إن شكسبير وهذه الدراما القومية الدينية التي كُتبت للنفوس اليونانية (وبالها من نفوس!) تجعل من التراجيديا الفرنسية - التي كان جوته يعجب بها - قزماً : «أيها الفرنسيون الصغار ، ماذا تريدون من الدرع اليوناني ؟ إنه كبير وثقيل بالنسبة لكم ، ويمكن لمركز فرنسي أن يحاكي (السبياديز)^(٢) ، على نحو أسهل مما لو سار كورني في أثر سوفوكليس : هبوا أيها السادة !» ويختتم جوته عظمته : «انفخوا في البوق لتطردوا كل النفوس النبيلة من فردوس ما يسمى الذوق السليم !» .^(٣)

إن الاتفاق بين جوته وعمل هرذر عن شكسبير أمر واضح ؛ فهنا التأكيد نفسه على شكسبير «كمؤرخ» للبشرية . وجوته يشبه هرذر في أنه يرى دائماً في تمثيلات شكسبير وحلة خفية ما ونغمة سائدة . ومن تطرفات جماعة

(٢) السبياديز (هوالى ٤٥٠ ق.م. - ٤٠٤ ق.م.) : سياسى يونانى حث اليونانيين على تشكيل تحالف ضد أسبرطة . وعندما دُرب إلى أسبرطة دعا الأيوبيين إلى التمرد ضد أثينا . ولما عاد إلى أثينا قاد الأسطول (٤١١ ق.م.) ، وانتصر على أسبرطة . وقد عُيِّن قائداً ، لكنه طُرد بعد ذلك وهرب إلى تراشس ثم فرجيا : هيث تزل (المترجم)

(٣) المؤلفات الكاملة بإشراف فون مريكلن ، المجلد ٣٦ ، ص ٤ - ٦ .

«العاصفة والاجتياح» احتفظ بجوته بشعور خاص للشكل فى كتاباته ونظريته الأدبية على السواء . وعندما علق على ترجمة هنريخ ليوبولد فاجنر لموسيه (٤) ، قال : «لقد حان الوقت لنكف عن الحديث عن شكل التمثيليات الدرامية وطولها وقصرها ووحداتها وبدايتها ووسطها ونهايتها» . «وربما كانت عنده تمثيلية مشوشة ، إلا أنها ليست تمثيلية باردة» . لكنه يرى أنه لا شىء يتحقق كثيرا بمد كل حادثة تراجمية ؛ لكى تصبح دراما وضغط كل رواية لتصبح تمثيلية ، كما كان يفعل أصدقاؤه ومعاصروه . إن المطلوب هو «شكل داخلى» : وإذا «كان الشكل - حتى أكبر شكل يجرى استعاره - فيه شىء غير حقيقى بالنسبة له ، فإنه لا يزال مرة واحدة وللأبد المصباح المشتعل الذى نستمد من خلاله الأشعة المقدسة للطبيعة المبعثرة ، ونوجهها إلى قلب الناس فى بؤرة متوهجة نارية» . (٥)

إن مصطلح «الشكل الداخلى» المستمد من شافيتسبرى لا يلمح إلا إلى المشكلة التى كان على جوته الشاب أن يواجهها : إذا رفضنا نسق الكلاسيكية الجديدة فما هو الذى سيجعل محله ؟ وفى الوقت نفسه لم يكن فى استطاعته إلا أن يقول : دعونا نملك الشعور والإلهام والعبقرية و «عبادة الإنسان المبدع» (٦) ، الطبيعة ، بمعنى البساطة والصدق ، بل حتى النزعة الطبيعية . وحينذاك كان جوته يدافع عن النساء الفلاحات الهولنديات اللواتى يمثلن

(٤) لويس سيبستيان مرسيه (١٧٤٠ - ١٨١٤) : صحفى وكاتب مسرحى فرنسى . من أوائل من ثاروا ضد النطق

الكلاسيكى والأستقراطى . وكتب الدراما التى تدور عن الحياة اليومية المتواضعة . (الترجم) .

(٥) المصدر السابق ص ١١٥ - ١١٦ .

(٦) المصدر السابق ص ٢٣ ، ص ٤٢ .

السيدات فى لوحات ومبرانت^(٧) ، وهو يريد أن يترك نساء روبنز^(٨) البدنيات لأنهن نساؤه «هو» .^(٩) إن العمومية خواء ، «والفن التشخيصى الذى يرسم الطباع هو الفن الصادق الوحيد» ، هكذا يقول جوته وهو يكبل المدح الشديد لقلعة ستراسبورج ، التى تتحدى كل احتقار القرن الثامن عشر للفن القوطى .^(١٠) ولم يكن علم الجمال يعنى شيئاً بالنسبة لجوته الشاب . وهو يؤكد أن النظرية تسد الطريق أمام المتعة الصادقة .^(١١) وجوته - وهو يستعرض أحد أعمال زولتسر^(١٢) - يرفض مفهوم «الطبيعة الجميلة» والنزعة التعليمية وكل التناول السيكولوجى لاستجابة الجمهور : «فيم يهم الجمهور الذى يحدث فى المشاهد ؟» . إن الوظيفة الوحيدة للنظرية هى تحرير طاقات الفنان ، وتحريك الهواء لثاره الطبيعية ؛ حتى يمكنها أن تنتشر ، وتكون فعالة» .^(١٣)

(٧) مبرانت (١٦٠٦ - ١٦٦٩) : رسام هولندى ، واستاذ فى فن النور والظل . له لوحات من الموضوعات الإيجابية والأسطورية والمناظر الطبيعية والطبيعة الصامتة . من لوحاته «الهرب إلى مصر» (١٦٢٧) . (المترجم) .

(٨) بيتر بول روبنز (١٥٧٧ - ١٦٤٠) : فنان مصور فلمنكى . له مناظر طبيعية بفن الزخرفة وصور للشخصيات والموضوعات المقدسة والتاريخية . من لوحاته الشهيرة «يوم الدينونة» (١٦٣٥) و «فينوس وأبوليس» (حوالى ١٦٢٥) . (المترجم) .

(٩) المصدر السابق ، ص ٤٠ .

(١٠) المصدر السابق ص ٤١ (لؤلؤف) . والفن القوطى : فن ازدهر من منتصف القرن الثانى عشر إلى نهاية القرن الخامس عشر ، وهو مصطلح استخدمه فنانو عصر النهضة الذين أدانوا تعظيم الفن الكلاسيكى على يد القوط ، الذين غزوا الإمبراطورية الرومانية (المترجم) .

(١١) المصدر السابق ، ص ٤٩ .

(١٢) جوهان جوردج زولتسر (١٧٢٠ - ١٧٧٩) : فيلسوف وكاتب سويسرى متفحص فى علم الجمال . (المترجم) .

(١٣) المصدر السابق ، ص ١٨ .

والعروض التحليلية الثلاثون الغريبة التي كتبها جوته لمجلة «فرانكفورتر جلرته انزيجن» (١٧٧٢ - ١٧٧٣) ، هي أشد التصريحات الرسمية في سنواته المبكرة عن الأدب^(١٤) : فهي كلها إما فرقعات ساخرة أو تأملات غنائية ، أكثر منها تحليلات نقدية . وكلها تؤكد كراهيته للحضارة الزخرفية العقلانية من حوله ، وهو يضع ما هو طبيعي وأصيل مقابل ما هو مصطنع ، ويقابل بين عظمة الماضي وضآلة ما هو آتى حالي . وقد استهجن زولتسر^(١٥) لقيامه بإعداد مسرحية «سيمبلين» لشكسبير : «إنه شكسبير الذي شعر بقيمة القرون العديدة في صدره ، والذي كانت تتحرك حياة القرون كلها من خلال نفسه ! - وهنا - نجد مؤلفي الكوميديا بقضيتهم وقضيتهم ولوحات مناظرهم مرسومة! » .^(١٦) ومحاكاة «رحلة عاطفية» لسترن ، قام بها ج. ج. شومل محكوم على هذه المحاكاة بمقياس التلقائية والإخلاص : «لقد شعر يوريك ، وهذا الشخص توقف ليشرح : لقد تملك يوريك حالة ، فصباح وضحك في دقيقة واحدة ، ومن خلال سحر التعاطف نضحك ونبكي معه . وهنا يتوقف إنسان ما ، ويتأمل : كيف لي أن أضحك وأبكي ؟ ماذا سيقول الناس عندما أضحك وأبكي ؟ ماذا سيقول المستعرضون للأمور ؟ » .^(١٧) وسترن الذي هو واحد من أشد كتاب العصر وعيا ذاتيا وتاريخيا ، يصبح النموذج الشعور الاصيل والإخلاص ؛ وهكذا في قلب

(١٤) إسهام جوته الدقيق في العروض مسألة توفقت على نحو شديد في الدراسات الخاصة بجوته . انظر : المصدر

السابق ، الجزء ٤٦ ، ص ٣٠٦ وما بعدها .

(١٥) تعريفه في رقم (١٢) .

(١٦) المصدر السابق ، الجزء ٣٦ ، ص ٢٨ .

(١٧) المصدر السابق ، ص ٦٨ .

فتر نجد أن أفانين الشاعر أوسيان تطرد هوميروس ، والمشاعر العاطفية في رواية «كاهن ويكفيلد» تمجد حب جوته لابنة كاهن مسنهام .^(١٨) ولكن وسط هذه العبادة للشعور يحتفظ جوته ببعض الإحساس النقدي ، كما يحتفظ بإحساس تجاه الشكل ، وهو في استعراض للأناشيد الرعوية (المغارة البريئة) لجسّتر^(١٩) يطبق معيار الكلية بشكل فعال ؛ في جسّتر «الروح مفقودة» ، والتي تجعل الأجزاء تتناسج ؛ حتى إن كلا منها يمكن أن يصبح جزءا جوهريا من الكل . وجسّتر لا يستطيع أن يدمج المنظر والحدث والشعور . إنه يظل في أرض الأفكار وظلال الجمال المجرد .^(٢٠)

إنّ معيار الكلية والشمولية المتصور على غرار الطبيعة هو أيضا أبرد مكمّح في البحث الشهير عن «هاملت» في رواية «فلهم ميستر» ، ومع نشر «سنوات تدريب فلهم ميستر» في أواخر (١٧٩٥) ؛ فإن هذه الفقرات تعد - عادة - عمل جوته الناضج . لكنّ هناك بحثا مائلا عمليا في الطبعة الأولى «رسالة فلهم ميستر المسرحية» جرى تأليفها بين ١٧٧٨ و ١٧٨٥ في سنوات فيمار قبل الرحلة الإيطالية .^(٢١) وهي تظهر التغير في آراء جوته الأدبية . إن وحدة

(١٨) انظر : تفسير جوته الشهير في «الشعر والحقيقة» ، الكتاب المأثور ، وثناء جواد سميت في رسالة إلى زواتير في ٢٢ ديسمبر ١٨٢٩ ، فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ٤٦ من ١٩٢ - ١٩٤ ، وجوته قد صنّف جواد سميت مع شكسبير وبسترن . فارون لكرمان ، العدد الثاني ، ١٦ ديسمبر ١٨٢٩ ، هوبن ، ص ٢٢٩ .

(١٩) جون ماتياس جسّتر (١٦٩١ - ١٧٦١) : عالم لغوي كلاسيكي ألماني ، وهو أستاذ بجامعة جوتينجن من ١٧٢٤ (المترجم) .

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٧٨ - ٧٩ .

(٢١) اكتشفت المخطوطة في أواخر ١٩١٠ .

الحدث يجرى إقرارها على أنها ، ضرورية وهناك ثناء على كورنى بسبب «نفسه النبيلة» و «معدنه العظيم» . (٢٢) لكن ما يقال عن شكسبير لا يزال بنغمة السنوات الأولى . ويصف جوته - على لسان بطله - تأثير شكسبير على نفسه . «إن التمثيليات ليست خيالية . وأنت تعتقد أثناء قراءتك لها أنك تقف أمام (كُتب القدر) الهادئة المفتوحة ، بينما دوامة الحياة الخالية من المشاعر تدور من خلال الأوراق وتتقاذفها جينة وذهابا» . (٢٣) والصدى فى الأسلوب ، والتصور بطريقة هررد واضحان ، كما فى الحديث عن ميلاد شكسبير .

والتشخيص الشهير لمسرحية «هاملت» متناسج بشدة مع الحدث ، ولكن يجب أن نفترض فيه أنه يمثل آراء جوته الخاصة . وميستر الذى عليه أن يلعب دور هاملت على خشبة المسرح ، يحاول أن يفسر دوره بتبين ما يجب أن يكون عليه شخص هاملت إزاء أخبار وفاة والده . إن هذا الشاب مواجه حينذاك بمهمة الانتقام لوالده . إنه عبء وضع على عاتق نفس غير ملائمة لأدائه ... وهاملت أشبه بشجرة بلوط مزروعة فى أبيض غالى الثمن ، والتى يجب عليها ألا تحمل سوى زهور سارة فى ازدهارها . إن الجنود تملأه ، والأبيض يتفجر . إن طبيعة مُحَبَّبة وخلقية ونبيلة وصافية بأقصى درجة بدون قدرة الأعصاب التى تشكل بطلا تنوء بحمل لا تستطيع أن تتحمله ، ولا يجب أن تطرحه بعيدا . إن كل الواجبات مقدسة بالنسبة إليه : والوضع الراهن يهبط الثقيل» . (٢٤)

(٢٢) للمجلد الثانى ، الفصل الثانى ، ص ٧٦ ، ص ٨٠ ، ص ٨١ ، ص ١٠٨ .

(٢٣) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، الفصل العاشر ، ص ٣٢٦ .

(٢٤) المصدر السابق ، المجلد السادس ، الفصل الثامن ، ص ٣٧٨ .

وهاملت الفعّال الإيجابي الذي يتحدث ببذاءة وباقتتال يقتل بولونيوس مثل فار ، ويرسل روزنكرانز وجيلد سترن إلى حتفهما ، إنه هاملت المتشئ . لقد أصبح هاملت سوداويا من سوداويّ القرن الثامن عشر .

إن ميستر (أو بالاحرى جوته) يريد أن يدافع عن كل التفاصيل الخاصة بالتمثيلية : القبول ، النقد التعاطفى المصمم «للفناذ فى الإحساس ومقاصد المؤلف»^(٢٥) ، وهى كلها هدف جوته ، كما هى هدف هرذر . وعلينا أن نفهم السبب الذى دفع أوفيليا إلى أن تتغنى بأغنيات داعرة : «عندما تولى نفسها الأمرة ، عندما تحسّ أسرار قلبها على لسانها ، فإن ذلك اللسان يفضحها . وفى براءة الجنون تعزّى نفسها غير عابئة بالملك أو الملكة ، مع صدى أغنياتها المهلهلة المحبوبة للغاية» .^(٢٦) واقترح المخرج بجمع روزنكرانز وجيلد سترن فى شخصية واحدة أمر مرفوض :

إنّ ما عليه هذان الشخصان وما يفعلانه يستحيل أن يمثلهما شخص واحد . وفى مثل هذه الأمور الصغيرة نكتشف عظمة شكسبير . هذه التناولات الناعمة ، هذه البسمة المتكلفة ، هذا الانحناء ، هذا التصاعد ، هذا التملق ، هذه المداهنة ، هذه الرشاقة الخفاقة ، هذا اللعب بالذيل ، هذه الكلية ، هذا الفراغ ، هذا الاحتيال المشروع ، هذا الحق ، وهذه الحماسة - كيف يمكن أن يعرضها رجل واحد بمفرده ؟ يجب أن يكون هناك - على الأقل - عشرة من هؤلاء الناس ، إذا قدروا : فلا يمكن أن تكون لهم أى قيمة ،

(٢٥) الأعمال ، المجلد ١٧ ، ص ٢٥٦ .

(٢٦) المجلد السادس ، الفصل ١١ ، ص ٣٦٠ - ٣٦١ .

إلا فى المجتمع ؛ إنهم هم المجتمع نفسه ، وشكسبير لا يظهر أى تواضع بسيط ، وهناك حكمة فى ألا يعرض إلا اثنين منهم فقط^(٢٧) . ويدافع ميستر أيضا عن تأليف «هاملت» ، «إننى أبعد ما أكون عن نقد خطة (هاملت) : بل بالعكس أنا أؤمن بأنه لا يوجد اختراع أعظم منها ، كما أنها ليست مخترعة ، إنها على هذا النحو - إن البطل بدون خطة ، لكن التمثيلية حافلة بالخطة»^(٢٨) .

وعندما يقترح مخرج الفرقة تقطيع التمثيلية ، وفصل القمح عن القش ؛ أى الثمين عن الغث^{٢٩} ، فإن فلهم لا ينصت إلى هذا : «إنها ليست قمحا وقشا بلمرة ، بل هى ساق لها أخصان وفروع وأوراق وبراعم وزهرات وثمار . أليس كل واحد منها موجودا مع الآخر وبواسطته ؟»^(٢٩) ولكن على حين أن ميستر يحب أن يعرض تمثيلية «هاملت» متصلة ، غير مقطعة بالفواصل ؛ فإنه «يدرك الاستحالة العملية ، ويقترح تعديلات . وهو لا يستطيع أن يفعل شيئا بالنسبة للنهاية السعيدة التى جرى تمثيلها حاليا فى ألمانيا : «كيف أبقى على هاملت حيا ؛ إذا كانت التمثيلية برمتها تدفعه إلى الموت ؟»^(٣٠) لكن ميستر يميز بين العلاقات الخارجية والعلاقات الداخلية الحاسمة للأشخاص والحوادث ، وهو يجرى دور فور تينبراس ، بإرسال هاملت إلى إنجلترا ، وأسره على أيدي القراصنة ، وموت اثنين من رجال الحاشية بسبب الرسالة . . . وهكذا

(٢٧) الأصال ، المجلد ١٨ ، ص ٢٤ واللمس فى الإنجليزية هنا من ترجمة كارليل مع بعض التنقيحات .

(٢٨) المجلد السادس ، الفصل العاشر ، ص ٣٨٩ .

(٢٩) الأصال ، المجلد ١٨ ، ص ١٧ - ١٨ .

(٣٠) المصدر السابق ، ص ١٩ - ٢٠ .

دواليك . (٣١) وجوته (أو مبستر) من حيث هو مدير مسرح ؛ يخلص المسرحية من كل شئونها ، وكل المتبقيات المتخلفة من القصة القديمة ، ويكاد يقلصها إلى دراسة سيكولوجية للشخصية ، تراجمها عائلية . وطريقة خطة الإعدام عام ١٨١١ (٣٢) ، والتي يُقْتَل فيها الملك كلوديوس بدلا من بولونيوس وراء الستار ، والفصلان الأخيران يتم إسقاطهما تماما ؛ إذ لم تدم كثيرا كما كان قد يبدو .

وكل النقد الأدبي عند جوته - قبل الرحلة إلى إيطاليا - يتناسق بمعايير النزعة الطبيعية والتلقائية والمفهوم الكلي للشعر الطبيعي ، الذي من قواعده هررر . فإذا كان هذا هو كل ما لدى جوته ؛ فإن كثيرا من كتاباته عن الأدب لا يمكن بفضلها أن تدعى أن له مكانة هامة في تاريخ النقد . وحتى المناقشة ذات التأثير الشديد لمسرحية «هاملت» تتجاوز الكتابة الشخصية لهنرى ماكنزى (٣٣) ورفاقه في إنجلترا واسكتلندا .

ولم يصبح جوته ذا أهمية من حيث هو ناقد إلا في أواخر حياته ، بعد أن عاد إلى الكلاسيكية ، وإن كان قد عاد إليها بتمثل النظرية الأدبية مع فلسفة للطبيعة هي أيضا نظرية للرمزية . لقد عاد من إيطاليا ، ولم بتغير ذوقه فحسب ، ولكنه عاد وفي جعبته أيضا نظرية جديدة تطورت في ظل تأثير دراسة الفن الكلاسيكي وقراءة فنكلمان . ولكن لم يقتصر جوته على إعادة تقرير الكلاسيكية بالرغم

(٣١) المصدر السابق ، ص ١٩ - ٢٠ .

(٣٢) ف . و . ريمر ، «مذكراته» ١٢ ديسمبر ١٨١١ ، المجلد الثالث (١٩٢٣) ، ص ٤٣ .

(٣٣) هنرى ماكنزى (١٧٤٥ - ١٨٢١) درأى اسكتلندي له «رجل الشهور» (١٧٧١) و«رجل العالم» (١٧٧٢) .

(الترجم) .

من أنه منذ بضع سنوات على الأقل ، وخاصة في الفنون الجميلة ، إنه كلاسيكي جديد ، صارم ، يوصى بفن نعلنه نحن اليوم نزعاً أكاديمية مهجورة . بل إنه - بالأحرى - يستخدم تجربة حقبة جماعة «العاصفة والاجتياح» ، والعقيدة التي اعتنقها من هردر لتطوير نظرية تمثل الأهداف الرئيسية للكلاسيكية مع مركّب أصيل . إن جوته لم يتخلّ إطلاقاً - عن التمسك بإبداعية الشاعر ، وتجربة حرية الفنان ، وذاتية الفن . وعندما يجري الثناء عليه كأستاذ ؛ فإنه يرفض الاسم ، ويفضل عليه أن يُسمّى «المحرر» . وهو لم يذكر إلا أنه جعل الألمان يعوون أن «الفنان يجب دائماً أن يتصرف من الداخل ، وأنه إذا ما عمل ما يريد فليّنه - بهذا فقط - يبرز فريدته»^(٣٤) . ولجوته عدة أقوال : إن كل أعماله هي «شذرات من اعتراف كبير»^(٣٥) ، وكل قصائده «قصائد مناسبة»^(٣٦) ، وهذه الأقوال جرى اقتباسها مرارا وتكرارا لتوثيق رأيه الذي يذهب إلى أن الشعر تعبير ذاتي ، . وهو يتحدث كثيرا عن التحرر الشخصي الذي يمارسه في فنه . وقد أنقلته رواية «آلام فرتر» من الانتحار ، فهو بكتابته لها تغلب على ظروفه المرضية^(٣٧) . وكثيرا ما يصف جوته العملية الإبداعية بأنها عملية لاشعورية خالصة : إنه يكتب أعماله ، كما لو كان يسير وهو نائم «بشكل غريزي ، وعلى نحو حالم»^(٣٨) . ومرارا

(٣٤) «عن كلمات الفتى الشامو» في الجزء الثاني ، ص ٤٢ ، ص ١٠٦ .

(٣٥) الشعر والحقيقة ، الكتاب السابع ، الأعمال ، المجلد ٢٢ ، ص ٨٢ .

(٣٦) لكرمان ، «أحاديث» المجلد الأول ، ١٨ سبتمبر ١٨٢٢ ؛ إشراف هوين ، ص ٢٨ .

(٣٧) لكرمان ، المجلد الثالث ، ٢ يناير ١٨٢٤ ، هوين ص ٤٣٠ - ٤٣١ .

(٣٨) عن فرتر في «الشعر والحقيقة» الكتاب ١٢ ، الأعمال ، المجلد ٢٤ ص ١٦٩ أو أكرين ، المجلد الثالث ، ١٤

مارس ١٤٣٠ ، هوين ص ٥٧٧ .

وتكرارا يؤكد أن «القوة الإبداعية الحقة هي في اللاشعور»^(٣٩) ، وأن «الفنان يولد» ، وأن الشعر «إلهام ... عبقرية»^(٤٠) .

ولكن يجب تفسير هذه الأقوال في ضوء النظرة العامة الجديدة لجوته . وحتى حديثه الشهير عن « الشعر بالمناسبة » يعنى - إذا ما قرأناه في سياقه شيئا مختلفا تماما عن الشعر بالصدفة . وجوته دائما ما يستهجن مجرد الذاتية ، التي يسميها «المرض العام للعصر»^(٤١) . وهو يؤكد دائما أن جذور الشعر (وخاصة شعره) قائمة في الواقع الخارجى . وهو يريد أن يعطى «لما هو واقعى محتوى شعريا»^(٤٢) . يكيف مع اللغة قول هينروث : إن تفكيره «موضوعى»^(٤٣) . ويمكننا أن نستنتج أن نظريته في الفن قد أصبحت منبسطة تماما ، وقد تحولت إلى محاكاة للطبيعة ، كما هو الشأن مع كل النزعة الكلاسيكية ، ولكن ليست لدى جوته أى صعوبة فى أن يؤثّق بين هذه التناقضات الظاهرية : فتصوره الكلى قائم على قناة بالهوية العميقة بين الذات والموضوع ، بين العقل والطبيعة . والفنان بنفسه فى قلب الطبيعة يعبر عن أصمق أحماق وجوده ، وهو فى استسلامه لأصمق خرائز عقله يلتقط ماهية الأشياء . وعندما رأى جوته الأعمال العظيمة للتراث القديم فى إيطاليا شعر بأنه اكتشف هذه الهوية بين الإنسان

(٣٩) قارن مسودة رسالة إلى ماثيو رماير ، ٢٢ يناير ١٨٣٢ ، فيمار ، المجلد الرابع ، ص ٤٩ ، ص ٤١٨ .

(٤٠) فيمار ، المجلد الأول ، ص ٤٧ ، ص ٣٢٢ .

(٤١) أكرمان ، المجلد الأول ، ٢٨ يناير - ١٨٣٠ ، هوين ، ص ١٢٥ .

(٤٢) الشعر والحقيقة ، للكتاب ١٨ : الأعمال ، المجلد ٢٥ ، ص ٦٧ .

(٤٣) الأعمال ، المجلد ٢٩ ، ص ٤٨ وجوهان كريستيان لوجت هينروث كان طبيبا . كتب «كتاب علم الإنسان» .

(المترجم) .

والطبيعة ، بين أعمال التخيل وقوانين الكون . وتمثيل الآلهة اليونانية تكشف قوى الكون : لهم فى وقت واحد - شعر وطبيعة وفن . «هذه الأعمال الفنية النبيلة الخاصة بالقدماء هى - فى الوقت نفسه - أنبل أعمال الطبيعة ، أنتجها أناس وفق القوانين الحقة ووفق الطبيعة . وكل شيء تعسفى ، وكل شيء هو مجرد شطح خيالى ينهار ؛ هنا الضرورة ، هنا الرب»^(٤٤) . وقوانين الفن متوازية تماما مع قوانين الطبيعة : إنها قائمة بصدق فى طبيعة العبقريّة الإبداعية بقدر ما تحتفظ الطبيعة الكلية العظيمة بالقوانين العضوية فى النشاط الابدئى»^(٤٥) .

وأول بحث من أبحاث جوته بعد عودته من إيطاليا عنوانه «التقليد البسيط للأسلوب المزيف» (١٧٨٨) ، وهو يشكل آراءه بأوضح ما يكون . ويعد الأسلوب أقصى إلجاء للفن . والمحاكاة البسيطة هى المرحلة الأولى التى يمارسها أناس أصحاب عبقريّة هادئة ، لكن لهم طبيعة محدودة . و «الأسلوب» يتكون عندما يعبر الفنان عن نفسه ، ويلتفت التفاتة فنية إلى العرض . والأسلوب أعلى من كلا المحاكاة الموضوعية الخالصة والحالة الذاتية الخالصة . وعندما «يحرر الفن مزيدا من معرفة خصائص الأشياء وحالتها فى الوجود ، ويفحص طبقات الأشكال ، ويعرف كيف يربط ، ويحاكى تلك الأمور المتميزة ذات الطابع الخاص ، حيثئذ يصل الأسلوب إلى أقصى نقطة يمكن الوصول إليها ... إن الأسلوب يستقرّ على أعمق أمس للمعرفة ، على ماهية الأشياء ، إلى الذى نكون قادرين عليه لإدراكه فى أشكال مرئية ومستوعبة»^(٤٦) .

(٤٤) الرحلة الإيطالية ٦ سبتمبر ١٧٨٧ : الأعمال ، المجلد ٢٧ ، ص ١٠٨ .

(٤٥) «محاولات ديهو» : الأعمال ، المجلد ٣٢ ، ص ٢١٣ .

(٤٦) الأعمال ، المجلد ٣٢ ، ص ٥٦ .

بينما يبدو مثل هذا المصطلح «ماهية الأشياء» على أنه أشبه بـ كلاسيكية
ممتازة ، فإنه يتسم بالتلون الجوهرى عندما يوازى بشدة بين إبداع الطبيعة
والعملية الإبداعية للفنان . فالفنان المثالى يجب أن «ينجح فى النفاذ إلى عمق
الأشياء ، وكذلك إلى عمق عقله ؛ لكى يتج شيئا يتنافس الطبيعة ، وهو نتاج
روحى - عضوى - أن يعطى عمله الفنى محتوى وشكلا بطريقة تجعله يبدو
طبيعيا وفوق الطبيعى معا»^(٤٧) . الفنان عليه أن يتعلم من الطبيعة ليتقدم ،
وهى تتقدم فى صياغة أعمالها . هكذا يدع الفنان «طبيعة ثانية»^(٤٨) ، يدع
كونا آخر محكوما بنفس قوانين الطبيعة . قد نتساءل : كيف يستطيع الشاعر أن
يدع وفق قوانين الطبيعة ؟ إن الإنسان يتبين كيف أن جوته قد وجد مثل هذه
الطبيعة فى التماثيل اليونانية التى تمثل الأجسام البشرية الجميلة . ولكن ، هل
من الممكن أن ننقل طريقة المثالىين إلى الأدب ؟ هل يعنى هذا أكثر من افتراض
المثال الأفلاطونى القديم ؟

بالإضافة إلى ذلك يحاول جوته أن يحدد معياره فى الحكم والمصطلحات
الوصفية ، التى بها يختلف العمل الفنى الأصيل عن مجرد ممارسة تقنية أو تدفق
حساسية . لقد أخذ بالمماثلة المضوية ، مفهوم الكلية ، كلية كل عمل فنى .
وهو فى تلخيصه لبحث صديقه كارل فيليب موريتس^(٤٩) «عن شكل نسخ
الطبيعة» (١٧٨٨) يصادق على رأى القائل : إن العمل الفنى «هو طبعة مصغرة

(٤٧) الأعمال ، المجلد ٢٢ ، ص ١٠٨ .

(٤٨) المصدر السابق ، ص ١١٠ .

(٤٩) كارل فيليب موريتس (١٧٥٧ - ١٧٩٣) : كاتب ألماني ، وأستاذ علم الآثار بإكاديمية الفن ببرلين (١٧٨٩) له

كتابات جمالية وإسهامات فى علم النفس . (الترجم) .

لأقصى جمالٍ للطبيعة»^(٥٠) ، وهكذا فإنَّ العمل الفني يكون أكثر جمالا كلما ازداد في عكسه لهذا الكل العظيم . لقد تحدث موريتس عن «مركز» ، عن «بؤرة» للعمل الفني ، وهما مصطلحان واضح أنهما مستمدان من المنظور الطبيعي ، ويوحيان بنقطة محورية من التنظيم . إنَّ العمل الفني يكون كاملا ومكتملا في ذاته : «ييزغ الجميل في الفنون الجميلة - دون أن يعبأ بما هو حسن أو ما هو سيئ - من أجل ذاته الخالصة ، ومن أجل جماله» . إنَّ أيَّ اعتبار بتأثير العمل الفني إنما يضع التركيز على الخارج ، ويدمر تأمله الخالص . ويمكننا القول عن الجمال : «لا يوجد أجلٌ عما هو موجود»^(٥١) . يجب أن يكون للعمل الفني «شكل داخلي» أسمى ، وهو في عقل جوته يبرر «أشكال قصور اللغة والتقنية الخارجية»^(٥٢) .

ومن الناحية السلبية يصور جوته المماثلة القائمة على العضونة من خلال ما يرفضه مرارا من مماثلات مستمدة من اللصق والتأليف والتجميع . إنه ، في حديثه عن «دون جوان» لوزار ، يصبح ساخطا تماما على كلمة «التأليف» «الرديئة» التي توحى له بالطبخ ، «كما لو كان التأليف قطعة من الكعك مصنوعة من البيض والدقيق والسكر . إنه إنداع عقلي في كل تفصيلة ، والكل له روح

(٥٠) أعيد طبع فقرة موريتس كاملة عند م. أورباخ في «مصرح الأدب الألماني في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر» (شتوتجارت ، ١٨٨٨) المجلد ٢٦ ، وتلخيص جوته في «الرحلة الإيطالية» (١٨١٧) في مارس ١٧٨٨ ، انظر الأعمال ، المجلد ٢٧ ص ٢٥٢ - ٢٦٢ ، ومن قبل كان هناك عرض في «نوتيس مركور» يوليو ١٧٨٩ ، وأعيد نشره في الأعمال ، المجلد ٢٣ ص ٦٠ وما بعدها .

(٥١) بإشراف أورباخ . ص ٢٩ .

(٥٢) عرض بحث «قرن المعجزات الفني» في : الأعمال ، المجلد ٢٦ ، ص ٢٦١ .

واحدة ، وفعل واحد ، يتشرب بنفس الحياة الواحدة^(٥٣) . وهو - من جهة أخرى - عندما يريد أن يستهجن فإنه يتحدث عن الأعمال الأدبية بمائلات بيولوجية مشابهة . وهو يؤكد أن صورة كليست لـ «امفتريو» تفصل بالأحرى بين القديم والحديد بدلا من صهرهما معا . فإذا جمع الإنسان الأطراف المتقابلة للكائن الحي بالقوة فإنه لن يتج أى نوع جديد من التنظيم . وهذا بالأقصى هو مجرد رمز غريب أشبه بالثعبان الذى يعض ذيله^(٥٤) . والعمل الفنى السيء غالبا ما تجرى مقارنته بجسم مريض أو نبات مصاب . وجوته - وهو يعلق على التراجيديا «المريضة» التى يكتبها شاعر صغير - يتحدث عن «فيض الحيوية الذى يفيض على بعض الأجزاء التى لا تقتضيه ، وتنضب عن الأجزاء التى تكون فى أمس الحاجة إليه . إن الموضوع حسن ، لكن المناظر المتوقعة ليست هناك ، على حين أن المناظر الأخرى التى لا أتوقعها تتطور باهتمام وحب»^(٥٥) . وبالمثل يعبر جوته عن استهجانه لهنريخ فون كليست ، نظراً لأنه «يشير دائما الريح والاشمئزاز ، أشبه بجسم مقصود به أن يكون جميلا بالطبيعة ، ولكن يُتلى بمرض عضال»^(٥٦) وحتى وهو يتحدث عن كاتب - لا عن عمل فنى - يقول عن موليسر : إنه كان «رجلا نقياً ، ولا شيء ملوث ومشوه فيه»^(٥٧) .

(٥٣) اكرمان ، المجلد الثالث ، ٢٠ يونيو ١٨٣٦ : هوين ، ص ٦٠٤ .

(٥٤) إلى آدم موار ، ٢٨ أغسطس ١٨٠٧ في : «جوته والرومانسية» بإشراف شونيكوف (مجلدان ، فيلمر ، ١٨٩٨ -

١٨٩٩) المجلد الثانى ، ص ٦٨ - ٦٩ .

(٥٥) اكرمان ، المجلد الأول ، ٥ أبريل ١٨٢٩ : هوين ، ص ٣٦٩ .

(٥٦) الأعمال ، المجلد ٢٨ ، ص ٢٦ .

(٥٧) اكرمان ، ٢٩ يناير ١٨٢٦ : هوين ، ص ١٣٧ .

هذا المعيار من السكلية - المعاناة والصحة - مهما يكن الأمر لا يُستَخدم لِيَعْنَى - ببساطة - النظام المتعضون وخاصة العينية أو التفرّد . فهناك تصريحات بين الحين والحين قد تفضلنا . وهكذا نجد جوته يقول عن الرومانسيين الصغار : فرنر^(٥٨) ، وأولتشلاجر^(٥٩) ، وأرنيم^(٦٠) ، وبرنتانو^(٦١) ، إنهم يشبهون جميعا إلى الإنتاج الذي لا شكل له ولا طابع . ولن يفهم مخلوق أن العملية الوحيدة والأعلى للطبيعة والفن إنما تتشكل وتتحدد - بشكل خاص - فى الشكل ، حتى إن كل شيء يصبح ويكون ويظل شيئا جزئيا وذا معنى .^(٦٢) وبالفعل ، يرى جوته العمل الفنى دائما على أنه عضو فى نوع ، ووراء هذا ؛ إنه يشير إلى كلية الطبيعة والفن . وأحيانا يصوغ هذا بالمصطلحات التقليدية للعمومية المطلوبة فى العمل الفنى : «يجب أن يستحوذ الشاعر على الجزئى ، وسوف يفعل هذا إذا كان شيئا كلياً ، ويجعله عاما» .^(٦٣) وجوته فى تذوقه للفنون التشكيلية يميل إلى النزعة التجريدية الأكاديمية فى العصر . إنه يعدّ هذا مبررا للشئاء الخاص،

(٥٨) فريدريك لوفنوج فرنر (١٧٦٨ - ١٨٢٢) : شاعر وكاتب درامى رومانسى ألماني ، أصبح تسميوسا عام ١٨١٤ (المترجم) .

(٥٩) آدم جو تيب أولتشلاجر (١٧٧٩ - ١٨٢٠) : شاعر وكاتب درامى رومانسى دينماركى ، توجّ كملك للعنفين الإسكتنلفين (المترجم) .

(٦٠) كارل يداقيم أرنيم (١٧٨١ - ١٨٢١) : شاعر وكاتب درامى وفولكلورى رومانسى ألماني ، تميز شعره بالشملح الخيالى (المترجم) .

(٦١) كليمنس برنتانو (١٧٧٨ - ١٨٤٢) : شاعر وكاتب درامى رومانسى ألماني (المترجم) .

(٦٢) إلى سواتر ، ٢٠ أكتوبر ١٨٠٨ ؛ فيملر ، المجلد الرابع ، الفصل ٢٠ ، ص ١٩٢ .

(٦٣) اكرمان - المجلد الأول ، ١١ يونيو ١٨٢٥ : هوبن ، ص ١٢٨ .

على أن تمثل اللاكوؤون الشهير ليس معروضا على هيئة كاهن أو طروادى ، بل - بكل بساطة - على أنه أب يدافع عن ولديه ضد هجمات حيوانين خطيرين . (٦٤)

على أى حال يصبح جوته واعيا بمصطلح «الرمز» ، ويعيد طرح العلاقة بين الجزئى والعام بوضوح أشد . وواضح أنه أول من رسم التفرقة بين الرمز والمجاز بالطريقة الحديثة . كانت هناك إرهابات باستخدام الرمز قبله ، ولكن كان الرمز عند فنكلمان يعنى المجاز نفسه أو الإشارة المتعسفة . (٦٥) وقد اكتشف جوته المعنى الجديد للمصطلح فى عام ١٧٩٧ ، عندما وصف انطباعاته عند معاودته زيارة فرانكفورت مين . (٦٦) لقد أدهشته المشاعر الفريدة التى عايشها لم رأى بعض الأشياء المألوفة التى يسميها الآن «رمزية» . إنها «حالات باردة مثلة لحالات أخرى عديدة ، تشمل كلية معينة ، وتطلب نظاما معينا ، وتحرك شيئا مماثلا أو غريبا فى عقلى ، وتطرح مطالب من الخارج والداخل معا نشدانانا لوحدة وكلية معينتين» . (٦٧) هناك بحث «عن الأشياء التى تشكل الفن» فى الصحيفة الجديدة «دى برويلالين» (١٧٩٧) ، وهذا البحث يشرح النظرية الجديدة : عندما يتطابق الموضوع مع الذات ينشأ الرمز . إن الرمز يمثل جماع الإنسان

(٦٤) «عن اللاكوؤون» ، الأعمال ، المجلد ٣٣ ، ص ١٢٤ ، وبخاصة ص ١٣٢ .

(٦٥) انظر : مولر : «التاريخ الافتراضى للمفاهيم الرمزية للفن القوطى» .

(٦٦) مدينة فى وسط ألمانيا على نهر مين ، تشتهر بمعارضها التجارية ، خاصة معرض الكتاب السنوى حاليا

(الترجم) .

(٦٧) إلى شبيلر ، ١٦ أغسطس ١٧٩٧ : فيملر ، المجلد الرابع ، الفصل ١٢ ، ص ٢٤٤ .

والشيء ، الفنان والطبيعة ، ويفترض التناغم العميق بين قوانين العقل وقوانين الطبيعة . ويعمل الرمز بشكل غير مباشر - وبدون تعليق ، على حين أن المجاز هو ابن الفهم . إن المجاز يحطم الشغف في العرض ، في الشيء المعروض على نحو حسي . والرمز يوحى بمثال للعقل غير مباشر ؛ وهو يخاطب الخواس عن طريق العرض العيني . (٦٨)

هذا المقال غامض نوعا ما ، ولكن يبدو أنه أثر في معاصريه ؛ وواضح أنه كان المصدر الرئيس لتطور مفهوم الرمز عند شلنج والأخوين شلجل . وقد رجع إليه جوته - فيما بعد - خاصة عندما حرّر مراسلاته للنشر مع شيلر (١٨٢٤) ، وكان قد وضع التقابل بينه وبين شيلر في حساباته عندما علق : «هناك اختلاف كبير ما إذا كان الشاعر يبحث عن الجزئى من أجل العام ، أم أنه يرى العام فى الجزئى . ومن الإجراء الأول يظهر المجاز ، حيث لا يفيد الجزئى إلا كمثال على العام ؛ والإجراء الثانى - على أى حال - هو حقا طبيعة الشعر : إنه يعبر عن شيء جزئى دون أن يفكر فى العام أو يشير إليه» . (٦٩) وشيلر هو مبدع مجاز ، وليس شاعرا حقا . ولقد أكد جوته الرمزية : «الرمزية الحقة تكون حيث يمثل ما هو جزئى بما هو أكثر عمومية ، لا على شكل حلم أو ظل ، بل على شكل كشف آتى حى لما هو ملغز» (٧٠) أو يقول جوته على نحو أكثر

(٦٨) الأصال ، المجلد ٢٢ ، ص ٩١ وما بعدها .

(٦٩) مجلة «ماكسيم» ، العدد ٢٧٩ .

(٧٠) المصدر السابق ، العدد ٣١٤ .

وضوحاً وتحديدًا : «المجاز يبدل الظاهرة فيجعلها مفهومًا ، ويحول المفهوم إلى صورة ، ولكن على نحو يظل به المفهوم محدودًا ، ويظل قابلاً ومُسْتَحَوِّدًا عليه تمامًا في الصورة ، ويجرى التعبير عنه بها» على حين أن الرمزية «تغير الظاهرة إلى الفكرة ، والفكرة إلى الصورة ، على نحو تظل معه الفكرة ذاتها فعالة بشكل لا متناهٍ وغير ممكن الوصول إليها في الصورة ، وسوف تظل مما لا يمكن التعبير عنها ؛ حتى لو جرى التعبير عنها في كل اللغات» .^(٧١) والأسطورة «الموتيفات ، وهي الموضوعات الدالة المتكررة العظيمة والخرافات وأشكال التراث التاريخية القديمة» ، إنها في قلب شعر جوته الخاص . وهو يصف كيف أن هذه الصور ظلت تحوم حوله طوال خمسين عامًا ، وكيف كانت تنمو وتتحول - بفضل تخيله - إلى «شكل أنقى» و «عرض أكثر حسماً» .^(٧٢) ويصعب أن نبالغ في تقدير الأسطورة الكلاسيكية في كل صورها فيما يتعلق بممارسته الشعرية الخاصة : ولا نحتاج إلا إلى موسوعة الأساطير الكلاسيكية في الجزء الثاني من مسرحية «فاوست» . لقد حلم جوته مع الرومانسيين بقصيدة يمكن أن تلخص الفلسفة الجديدة للطبيعة على غرار ما فعل كتاب لوكريشيوس «في الطبيعة» بالنسبة للعالم القديم . ودائرته الخاصة بالقصائد الفلسفية «الرب والسلام العظمى» ، والعروض المنظومة لتحولات النباتات والحيوانات هي محاولات من هذا النوع . ولكن ، حتى يمكننا أن نطور هذه النقطة تطويراً كاملاً فإننا نحتاج إلى بحث العمل الشعري الكلي لجوته . ويصعب بالنسبة لأغراضنا أن ندرك أنه ظل ناتياً

(٧١) المصدر السابق ، العددان ١١١٢ ، ١١١٣ .

(٧٢) «الشجاعة الهامة» في : الأعمال ، المجلد ٣٩ ، ص ٤٩ - ٥٠ .

عن الأساطير الرومانسية وعن كروتسر^(٧٣) ، الذى أراد أن «يؤخذ كل شيء ،
ويبدل كل شيء» ، ولقد ظل غير مُقنع فى نظر شلنج وهيجل .^(٧٤)

ويميل جوته إلى توحيد النمطى مع الرمزى ، ومن ثم يظل متمسكا بالأمور
الجوهرية فى الكلاسيكية ، ونادرا ما نستطيع أن نجد تعبيرات تشير إلى الاتجاه
الرومانسى . وبعض التخطيطات من جانب تشيبن^(٧٥) تحظى بالثناء ، لأن
«أكثر الرموز جمالا هى تلك التى تسمح بتفسير متعدد»^(٧٦) . وهو يقرّر -
مجاملا - أن هناك شيئا «غير قابل للقياس بالمرة» فى مسرحية «فاوست» .^(٧٧)
غير أن إعمال عقله يفضى به دائما إلى التوازن ، وإلى مركّب أصيل فيه يظل
الاحتفاظ بالاطروحة ونقيضها . والفن هو مركّب من الكلّى والجزئى ، مركّب
من الواقعى والعقلى ، مركّب من العقل والطبيعة .

بينما الانشغالات المسبقة العامة بعلم الجمال عند جوته واضحة بما فيه
الكفاية ، فإنه يصعب أن نكون صورة لنظريته (الأدبية) الخاصة به بصفة محددة .

(٧٢) جورج فريدريك كروتسر (١٧٧١ - ١٨٥٨) : عالم لغوى كلاسيكى ألماني . أستاذ بجامعة ماربورج (١٨٠٢)
وميلبيرج (١٨٠٤ - ١٨٤٥) . (المترجم) .

(٧٤) إلى ج. ج. هيرمان : ٩ سبتمبر ١٩٨٠ ، فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ٣٣ ، ص ١٤٢ ، والعلاقة المقيدة مع
شلنج وهيجل تحتاج إلى مزيد من البحث . لاحظوا نقد جوته للتفسير الهيجلي الرقيق لمسرحية أنتيجون من تأليف هـ. فـ.
و. هرتيفش فى أكرمان ، العدد الثالث ٢٨ مارس ١٨٢٧ ، هوبن ، ص ٤٧٦ وما بعدها .

(٧٥) جوهان تشيبن (١٧٧٢ - ١٧٨٩) : فنان مصور ألماني ، وهو فنان البلاط فى عهد فلهم الثامن . وقد اشتهر
بلوحاته الأسطورية وصور الأمراء والأميرات الألمان . (المترجم) .

(٧٦) عام ١٨٢٢ ، فى الأعمال ، المجلد ٣٥ ، ص ٢٠٥ .

(٧٧) أكرمان ، المجلد الثاني ، ٢ يناير ١٨٢٠ ، هوبن ، ص ٣٠٥ .

والكثير مما اقتبسناه كُتب بمصطلحات عامة ، وغالبا بالنسبة إلى الفنون التشكيلية ضمينا ، أو جرى التعبير عنها في العقل . ولا يبدو واضحا دائما أن جوته يفكر في الفنون باعتبارها وحدة ، فأحيانا - على الأقل - قد حاول أن يفصل الشعر عن الفنون التشكيلية . وهو يقول لنا : إن هناك «هوة هائلة» بينهما ؛ حتى إنه يصعب - إن لم يكن من المستحيل - أن نتقل من الفنون التشكيلية إلى الشعر والبلاغة . ^(٧٨) بل إنه ينكر أن الشعر فن أو علم : «إنه متصور في النفس ، ويجب أن يُسمى العبقريّة» . ^(٧٩) وبينما كان جوته يعمل بجداً ليعرف تقنيات فن التصوير اعتقد في نفسه أنه جاهل نسبيا بتلك التقنيات الخاصة بالشعر . ^(٨٠) وغالبا ما يستشير الأصدقاء في مسائل الأوزان ، وهو يخضع خضوعا خانعا للتصويبات الفنية . وأنا لا أعرف أى محاولات من جانبه لتحديد طبيعة الأدب أو الشعر على الرغم من أنه يصف دوافعه أو تأثيراته : ولا تصبح أفكاره أدبية عينيا ؛ إلا عندما يتأمل في نظرية الأجناس .

وجوته بتصوره للنمو العضوي يطبق خريزة عالم البيولوجيا على الأنواع المختلفة للشعر . وهو في بحث له عن «الأشكال الطبيعية للشعر» يقرر أنه لا يوجد سوى ثلاثة أشكال طبيعية أصيلة للشعر : «القصّ الواضح» ، «المثار بحماس» ، و «الآراء على نحو شخصي» - أى الملحمة ، والغنائية ، والدراما . ويمكن للثلاثة أن تحدث معا ؛ حتى في أصغر قصيدة : وعلى سبيل المثال في أفضل الأغاني الشعرية . نحن نراها مجتمعة معا أيضا في أقدم نراجيديا

(٧٨) «فنگلمان وهذا القرن» ، الأصيل ، المجلد ٢٤ ، ص ٢١ .

(٧٩) مجلة ماكسيمين ، العدد ٧٥٩ .

(٨٠) إلى زياتسر ٤ سبتمبر ١٨٢١ : فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ٤٩ ، ص ١٠١ .

يونانية ؛ ولم يحدث إلا بعد انقضاء حقبة معينة من الزمن أن بدأت هذه الأنواع تنفصل . وطالما أن الجوقة هي الطابع الرئيسى للتراجيديا اليونانية ، فإن الشعر الغنائى هو الذى يسود . والقصيدة الهوميروسية هي ملحمة بالكامل . والنشيد يسود ، ولا يسمح لاحد بأن ينس بينت شفة ؛ إذا لم يكن مخولا له الحديث . لقد أدرك جوته صعوبة مثل هذا التصنيف ، وهو يتأمل فى ترتيب الأنواع الثلاثة . ولقد اقترح أن على الإنسان أن يرتبها فى دائرة ، ثم ينظر فيبحث عن أمثلة من الأعمال التى تسود فيها العناصر المختلفة (الغنائية ، الملحمية ، الدرامية) . ثم يستطيع الإنسان أن يجمع أمثلة تميل إلى هذا الجانب أو ذاك ، إلى أن تظهر فى النهاية وحدة الأنواع الثلاثة كلها ، وفى هذه الحالة تكتمل الدائرة وتنغلق . ومثل هذه الخطوة تشتمل أيضا على الأصول الداخلية الضرورية فى ترتيب شامل .^(٨١) وعلى أى حال ، يصعب أن نتبين كيف يمكن لأى شيء تاريخى أن يظهر من مثل هذا الرسم الدائرى . فالمبدأ المتضمن واضح أنه من محاولات جوته الخاصة عن النباتات : وهو الرأى الذى يذهب إلى أنه يوجد «نبات أصلى» ، وكل النباتات الأخرى هي بالنسبة له مجرد تنويعات . كما يوجد أيضا «شعر أصلى» ، منه نمت الاجناس الثلاثة عن طريق الانفصال .

والنقد الذى يهتم بالاجناس الأدبية هو أيضا الشغل الشاغل الدائم لجوته فى مراسلاته مع شيلر . ومعظمه يدور حول محاولات تحديد الفروق بين الملحمة والدراما . وقد اتفق جوته وشيلر فى النهاية على وثيقة مشتركة : «عن المرحلة والشعر الدرامى» ، وفيها حاولا أن يحددا الفروق بين النوعين بأصلهما ،

(٨١) فى «مذكرات ودراسات عن النول» ، الأعمال ، المجلد الخامس ، من ٢٧٢ .

إما فى العرض الإنشادى أو فى العرض المحاكى . والمنهج منهج توليدى ، لكنه يستهدف التعريفات التجريدية التى تصلح فى كل زمان : «إن الشاعر الملحمى يقصّ حادثة على أنها ماضية تماما ، على حين أن الشاعر الدرامى يقدمها على أنها حاضرة تماما» . الملحمة تعرض بفاعلية إيجابية ، والتراجيديا تعرض المعاناة ، والشخوص الملحمية تسلك خارجيا ، أى فى المعارك أو الرحلات ؛ وتعرض التراجيديا الإنسان كذات داخلية ، ولهذا يتطلب الحدث مساحة صغيرة . وفى الملحمة :

«المنشد باعتباره كائنا ساميا لا يجب أن يُظهر نفسه فى القصيدة ، يجب أن يقرأ أفضل ما يقوله من وراء ستار ، حتى يمكننا أن نفصل كل شيء شخصى عن عمله ، وحتى يمكننا أن نعتقد بأننا لا نسمع سوى صوت ربّات الشعر بصفة عامة . أما للمحاكى ، الممثل ، فهو يعرض العكس . إنه يعرض نفسه كذات فردية متميزة ؛ إنها رغبته فى أن يجعلنا نشغف به وبوسطه المباشر تماما ، حتى يمكننا أن نستشعر معه عذابات نفسه وجسمه ، وحتى يمكننا أن نشارك فى متاعبه ، وننسى أنفسنا فيه . ولا يجب أن يرتفع الجمهور إلى إطار تأملى للعقل ؛ بل يجب أن يتابعوا العرض بشغف ؛ ويجب أن يكون تخيلهم (استخدم التخيل هنا على أنه حلم يقظة مؤلّف على شكل صورة) قد تم إخماده بالكامل ، ولا يجب طرح مطالب على الجمهور ، وحتى ما يجرى قصّة يجب أن يُعرض بحيوية أمام أعينهم ، كما هو فى إطار الحدث» . (٨٢)

وهكذا يندّد جوته بالخلط بين الأجناس الأدبية - «الميلول الطفولية الهمجية الخالية من اللوق ، والتى يجب أن يقاومها الفنان بكل قوله» . وعليه أن يفصل العمل الفنى عن العمل الفنى الآخر «من خلال دائرة سحرية غير قابلة للنفاذ

(٨٢) «عن اللعنة والشعر الدرامى» المجلد ٢٦ ، ص ١٤٩ - ١٥٢ .

تُحفظ كلا منهما في صفته وخصائصه المتفردة كما فعل القدماء ، فهذا هو الذى جعلهم على هذا النحو من الفنانين . وحاول جوته أيضا أن يقرر تاريخيا خليط الأجناس الأدبية الحديث برغبة عصره في التزعة الطبيعية . وكل الفنون التشكيلية تريد أن تتناول تأثيرات الرسم بالزيت ؛ لأن الرسم يبدع أقصى وهم . ويصدق الأمر نفسه على الشعر ؛ فكل الأجناس الأدبية تحاول أن تتناول الدراما ، أى عرض الحاضر الكامل . وقد رأى جوته الانتماء نفسه فى الموضة المعاصرة فى المراسلات القصصية التى هى درامية تماما ؛ حيث يستطيع الإنسان أن يث فيها المحاورات الشكلية كما فعل ريتشارد سون . (٨٣)

وبينما يأسى جوته لتحلل الأجناس الأدبية فإنه يقرّ بحتمية العملية . بل إنه قد أدرج - فيما بعد - جدلا تاريخيا جديدا : «إذا لم يكن الانتماء الرومانسى للقرون غير المتحضرة قد أوجد الوحش فى علاقة مع الفن الخيالى البشع ، ومن ثم كيف يتأتى أن يتوقّر لنا «هاملت» و «لير» و «الولاء للصليب» و «المبدأ الدائم» . (٨٤)

إن التضمينات فى هذه التصريحات هى دائما لإقرار بوجود أجناس أدبية رئيسية مرتبطة بشعور تحولها وتبدلها المستمرين ، والمزج بينها فى التاريخ الفعلى . ويبدو النقاش مع شيلر ضمنيا أن جوته يضع الملحمة فى مرتبة أعلى ، لأنها أكثر ابتعادا عن الفن الطيعى ، وأكثر اقترابا من «الأسلوب» بالمعنى الذى يوجد عند جوته . لقد حاول جوته نفسه - وهو ملير مسرح فيمار - أن يُحمي الدراما الأسلوبية والأسلوب المتمسك بالأعراف فى التمثيل . بل إنه أحد تمثيليتين لفولثير («محمد» و «فانكريد») لحشبة المسرح ، (كما فعل شيلر مع «فيدر» من

(٨٣) إلى شيلر ، ٢٢ ديسمبر ١٧٩٧ ؛ فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ١٢ ، من ٢٨٢ - ٢٨٤ .

(٨٤) «ملاحظات عن ابن الأخ وامو» ، الأصال ، المجلد ٢٣ ، من ١٦٦ .

تأليف راسين) . وعلى الرغم من أنه يستطيع أن يستبعد الوحدات باعتبارها «قانونا غيبيا» حتى في العصر القديم^(٨٥) ، إلا أنه يتفهم أحيانا ضرورتها : «إنها لا تعنى شيئا آخر غير توزيع موضوع عظيم ، مع وجود احتمالية على عدد قليل من الشخصيات وعرضها» .^(٨٦) وهو يدرك كيف أن مراعاة القواعد بقوة إنما يتحدد بالمقتضيات الاجتماعية . إن الفرنسيين يتناولون الأجناس الأدبية على أنها مجموعات اجتماعية مختلفة فيها يكون السلوك الخاص ملائما . وهم لم يكتفوا عن الحديث عن «اللياقة» ، وهي كلمة لا تكون صادقة حقا ، إلا مع خواص المجتمع . وفي رأى جوته أن الفنان - وحده - يستطيع ، بل يجب أن يجعل فروقا في الأجناس الأدبية ؛ ولما كان الذوق فطريا في العبقرية فإنه سوف يؤلف الأجناس الأدبية الحقة .^(٨٧) وذوق جوته وارد في الدراما بالرغم من الجزء الثاني من مسرحيته «فاوست» يصبح غير ودي ؛ حتى بالنسبة لحليط من الكوميدي والتراجييدي . ولقد أعدّ جوته «روميرو وجولييت» للمسرح ، واستبعد الممرضة ومركوتيو على أنهما «فصلان ترفهيان» ، و «قسمان غير متناهيين» .^(٨٨) وقد أهرّب عن رأى مضاد هو أن شكيبيو يمت إلى «تاريخ للشعر» ، ولا يظهر إلا بالصلفة في تاريخ الدراما^(٨٩) ، «إنه ليس كاتباً مسرحياً ؛ إنه لم يفكر إطلاقاً في خشبة المسرح ؛ إنها ضيقة جداً بالنسبة لاتساع عقله

(٨٥) أكرمان ، المجلد الأول ، ٢٤ فبراير ١٨٢٥ : هوبن ص ١١٦ .

(٨٦) بيدريمان : «أبحاث مع جوته» المجلد الثاني ، ص ١٢٠ (إلى رايمر ، يونيو ١٨١١) .

(٨٧) «ملاحظات عن ابن الأخ رامو» ، الأعمال ، المجلد ٢٤ ، ص ١١٥ - ١٦٦ .

(٨٨) الأعمال الكاملة ، المجلد ٣٧ ، ص ٤٨ .

(٨٩) «شكيبيو والامتناء» (١٨١٣ - ١٨١٦) في : الأعمال ، المجلد ٣٧ ، ص ٤٦ .

العظيم» . (٩٠) وعلى أى حال لا يجب الاعتذار عن هذا بالمرة ؛ لأنّ شكسبير كسب من حيث هو شاعر ما فقد ككاتب مسرحى : «إن شكسبير عالم نفس عظيم ، والإنسان يتعلم من تمثيلياته كيف يشعر الناس من الداخل» . (٩١)

ولكن بينما تبدو مثل هذه التصريحات أنها توحى بتفضيل جوته للدراما القراءة التى غرسها هو نفسه فإنه كثيرا ما يبدو وقد اتخذ الموقف المقابل . ولكى يرر أشكال قصوره فإنه يستخدم حجة مفادها أن شكسبير هو أساسا كاتب مسرحى : «إن شكسبير رأى تمثيلياته على أنها شيء مثير حى ، ومن خشبة المسرح سوف تتدفق بسرعة بأعين النظارة وأذانهم ، والتى لا يستطيع الإنسان أن يحكم قبضته عليها وينقدها بالتفصيل ؛ حيث إنها لا تهم سوى شيء يجب أن يكون مؤثرا وذا دلالة فى لحظة معينة» (٩٢) . لقد فهم جوته أن شكسبير كان يؤلف منظرا إثر منظر ، ولم يكن يعبأ بالتفكّهات الثانوية . (٩٣)

وعندما ووجه جوته بتمثيلات كليست ، التى اعتبرها غير صالحة لخشبة المسرح أهرب عن امتيائه من كتاب الدراما ، الذين يتظنون مسرحا فى المستقبل «أشبه باليهودى الذى يتظر المسيح المخلص ، والمسيحى الذى يتظر القدس

(٩٠) اكرمان ، المجلد الأول ، ٢٥ ديسمبر ١٨٢٥ : هوين ، ص ١٣٣ .

(٩١) اكرمان ، المجلد الأول ، ٢٦ يوليو ١٨٢٦ : هوين ، ص ١٤٢ .

(٩٢) اكرمان ، المجلد الثالث ، ١٨ أبريل ١٨٢٧ : هوين ، ص ٤٩٦ .

(٩٣) اكرمان ، العدد الثالث ، أول أبريل ١٨٢٧ : هوين ، ص ٤٩٥ - ٤٩٦ ، غير أن جوته يفتري - خطأ - تناقضا بين قول زوجة ماكبث : «لقد أرُضَعَت» (الفصل الأول ، المنظر السابع) وصيحة ماكبث : «ليس لديه أطفال» (الفصل الرابع ، المنظر الثالث) . لقد كان ماكبث يتحدث إلى روس ، ويشير إلى مالكولم الذى ذكر له أن «يتمنى» لأخيه مقتل زوجته وأولاده .

الجديدة ، والبرتغالي الذي يتظر عودة دون سباستيان» . وكان نُصِبَ عينيه مثال كالدرون : «أمام كل سقالة خشبية فلأنى أقول للعبقريّة الحقّة : (هذه رودس ، هذه القفزة) إلتى أخطار بتقديم اللذة فى كل معرض على فراغات فوق البراميل مع تمثيلات كالدرون (مع التغيرات الضرورية) للجمهور المتعلم والجمهور غير المتعلم على السواء .^(٩٤)

ولكن مما لا شك فيه أن الدراما على خشبة المسرح تبدو لجوته نوعا أدنى من الفن . وقد ندّد بها جميعا بالنسبة للجمهور : 'إن ما لا يُرضى هو الشيء الحق ، والفن الجديد يُفسد ؛ لأنه يريد أن يُرضى' .^(٩٥) والفنان الحق يجب أن يتجاهل جمهوره على نحو ما لا يعبأ المدرّس بتزوات أطفاله ، وعلى نحو ما لا يعبأ الطبيب برغبات مرضاه ، وعلى نحو ما لا يعبأ القاضى بمواطنى المتنازعين' .^(٩٦) وهو يفضل أن يجرى التظاهر بعدم وجود أى جمهور ، أو على الأقل الإقرار بأن الفنان ليس له إلا جمهور صغير من الأصدقاء ، وأنه لا يخاطب سوى «جماعة من القديسين» .^(٩٧) ولكن ليس هو المعنى الوحيد هند جوته لأغتراب الفنان عن مجتمعه ، فمعارضته هى للزمان ، الذى «يعيش فيه الفنان الحقيقى - فى الأغلب - وحيدا وفى يأس» .^(٩٨) وهناك أيضا قناعته المسرحية بأن الفن هو إنتاجية الإنسان الضرورية ، والتى يزيّفها الاهتمام بتأثيرها :

(٩٤) إلى كليست ، أول فبراير ١٨٠٨ فى «جوته والرومانسية» بإشراف شود كوف ، المجلد الثانى ، ص ٧٤ - ٧٥ .

(٩٥) إلى رايمر ، ٢٦ ديسمبر ١٨١٣ ؛ بينرمان ، للمجلد الثانى ، ص ٢٢١ .

(٩٦) «الأحكام القاسية» : الأصال ، المجلد ٢٢ ، ص ١٠٠ .

(٩٧) إلى زولتسر ، ١٨ يونيو ١٨٣٦ ؛ فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ٤٨ ، ص ٢٤١ .

(٩٨) إلى زولتسر ، ١٣ يوليو ١٨٠٤ ؛ فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ١٧ ، ص ١٥١ .

«إننا (نحن) نصارع من أجل كمال العمل الفني في ذاته و بذاته ،
و (هم) يفكرون في التأثير في الخارج ، والذي لا يهم الفنان الاصيل
على الإطلاق ، على نحو ما لا تعباً الطبيعة عندما توجد أسداً أو طائراً
طناناً» (٩٩) ؛ بل إن جوته يحدد الفرق بين الفن القديم والفن الحديث في إطار
تقابل بين الاستحواذ المباشر على الطبيعة والسعى إلى التأثير والأثر : «إنهم
يصوّرون الواقع ، ونحن عادة نصور تأثيره ؛ إنهم يصفون الأشياء المزيفة ،
ونحن نصف بارتعاب ، إنهم يصورون الأشياء السارة ، ونحن نُسرُّ ، وهكذا
دواليك . . . » (١٠٠) .

وتظهر هذه النظرة بشكل مذهل للغاية في رفض جوته القاطع للنظرية
الارسطية في الدراما ؛ لأنها قائمة على وصف تأثير التراجيديا على النظارة .
وهو في «تعليق على فن الشعر لأرسطو» (١٨٢٧) يقول إن أرسطو الذي يكون
عقله دائماً على الموضوع (ويفخر جوته بأنه على هذه الشاكلة) لا يجب أن
يهم إلا ببناء التراجيديا . والتطهير لا يمكن أن يوجد إلا في التراجيديا نفسها :
إنه تصالح وكفارة من عواطف الشخصيات الدرامية نفسها . والتطهير هو
الاكتمال التصالحى المطلوب لكل دراما ، وفي الحقيقة هو مطلوب لكل أعمال
الشعر . وهو يحدث في التراجيديا في نهاية التمثيلية ، من خلال نوع من
التضحية الإنسانية . ولا يعترف جوته إلا بالآتى :

«إذا حقق الشاعر هذا الغرض وواجهه من جانبه ، وهو يربط حبيكاته
المتعلقة بالمعنى وحلّها من جديد فإن العملية نفسها سوف تمرّ أمام عقل المشاهد :

(٩٩) إلى زولتسر ، ٢٩ يناير ١٨٢٠ ؛ فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ٤٦ ، ص ٢٢٢ .

(١٠٠) إلى فريد ، ١٧ مايو ١٧٨٧ في «الرحلة الإيطالية» : الأعمال ، المجلد ٢٧ ، ص ١ .

إن التعقيدات سوف تُربكه ، والحل ينيره ، ولكنه لن يتوجه إلى البيت وهو أحسن حالا . إنه ربما يميل - إذا ما أتيح له التأمل - إلى أن يندهش لحالة العقل التي يجد فيها نفسه في بيته ثانياً : طائشاً أو عنيداً أو غيوراً أو ضعيفاً أو رفيقاً أو متشائماً ، بمثل ما كان عليه عندما انطلق إلى الخارج متوجهاً إلى المسرح^(١٠١) .

وترتبط شكوك جوته - فيما يتعلق بالتطهير - بتقديره المتدنّي للتأثير الأخلاقي المباشر للفن . وهو يصادق صراحة على عزل كانت لما هو جمالي ، على أنه فعل عظيم من أفعال التحرر .^(١٠٢) وهو يندد «بالقول المتحامل القديم» الذي يذهب إلى أن الفن محتاج إلى غرض تعليمي .^(١٠٣) وهو في مقال خاص يكرر أن الشعر التعليمي يمكن أن يرقى إلى مرتبة الأنواع الثلاثة للشعر ، وهو يدرجه فحسب على أنه هجين بين الشعر والبلاغة ، وهي محاولة صعبة «لنَسْج شيء من العلم والتخيل ، وربط عنصرين متقابلين في جسم حي» . إن الشعر كله يجب أن يكون تعليمياً ، ولكن دون أن نلاحظ هذا : «إن القارئ يجب أن يستخلص العظة منه بنفسه ، كما يفعل مع الحياة» .^(١٠٤) ويعرف جوته أن «العمل الفني يمكن أن تكون له نتائج أخلاقية ، وأنه سوف تكون له هذه النتائج الأخلاقية ، ولكن أن نطلب من الفنان الأغراض الأخلاقية ، يعني

(١٠١) «تطبيق على فن الشعر لأرسطو» ، الأعمال ، المجلد ٣٨ ، ص ٨٤ - ٨٥ .

(١٠٢) إلى دوتلستر ، ٢٩ يناير ١٨٢٠ : فيهار ، المجلد ٤ ، الفصل ٤٦ ، ص ٢٢٢ .

(١٠٣) الشعر والحقيقة ، الكتاب ١٣ : الأعمال ، المجلد ٢٤ ، ص ١٧٣ .

(١٠٤) «عن ظم القصيدة» ، الأعمال ، المجلد ٣٨ ، ص ٧١ - ٧٢ .

إفساد تجارتها^(١٠٥) . وهو حتى يتغاضى عن الموضوع «الهجومى» عن النقش البسيط اليونانى : «هنا يلدو الفن مستقلا تماما ، حتى عن الأخلاق ، حيث يظل بالنسبة للإنسان النبيل دائما أعلى وأجدر توقيرا ومهابة . ولكن إذا أراد الفن أن يعلن عن نفسه بشكل حر تماما فيجب أن ينطلق لقوانينه هو بحسب^(١٠٦) . وجوته مقتنع بأن «الفن فى ذاته نبيل ، وهذا هو السبب الذى يجعل الفنان لا يخاف مما هو سوى . والفن بمجرد فعل رسم الدخول يكون قد اكتسب صفة النبالة^(١٠٧) .

ومن التناقض بصعوبة أن يتهيج جوته عندما تنال أعماله الثناء لأخلاقها : «وهو نفسه يحب أن يثنى على المؤلفين الآخرين ، مثل : ستيرن والشاعر المتواضع نوربرج ، وجروبل بسبب أخلاقهم الحسنة^(١٠٨) . ويذهب فلهمل ميستر الشاب إلى أن الشاعر هو فى الوقت نفسه «معلم ونبى وصديق للآلهة والناس^(١٠٩) . ويتحدث جوته الكهل عن الشاعر وولعه - فى النهاية - بما هو أحسن قائلا : «إنه يستخدم ألمعيته فى مدح الله

(١٠٥) الشعر والحقيقة ، للكتاب ١٢ : الأعمال ، المجلد ٢٤ ، ص ١١١ - ١١٢ .

(١٠٦) إلى بوث ، ٣٢ فبراير ١٨٣١ : فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ٤٨ ، ص ١٢٦ .

(١٠٧) ماكسيم ، العدد ٦١ .

(١٠٨) قارن رسالة إلى زوبر ، ٧ سبتمبر ١٨٢١ (فيمار ، القسم الرابع ، الفصل ٢٥ ، ص ٧٢ وما بعدها) وهو يتمتع للدفاع عن أخلاق الاختيار . ومن ميترن : «لوونز ميترن» (١٨٢٧) فى الأعمال ، المجلد ٢٨ ، ص ٨٥ مجلة ماكسيم الأعداد ٧٧٣ - ٧٨٧ رسائل إلى زولتر ٢٥ ديسمبر ١٨٢٩ . فيمار (المجلد الرابع ، الفصل ٤٦ ، ص ١٩٢ - ١٩٤) وه أكتوبر ١٨٢٠ (المصدر السابق ، الفصل ٤٧ ، ص ٢٧٤) وعن جروبل : الأعمال ، المجلد ٣٦ ، ص ١٥٢ وما بعدها .

(١٠٩) البرامج المسرحية ، المجلد الثانى ، الفصل الثالث ص ٨٨ .

والاحتفاء به^(١١٠) . وإن كان بهذا التعميم إنما يشير إلى الشاعر الصوفي
الفارسي جلال الدين الرومي .

إنَّ الشعور بأنَّ العمل الفني جزء من الطبيعة يُتَّج مثل الطبيعة ، هو أمر أساسي
في تصور جوته . وقد تأكَّد هذا من خلال شعوره القوي إزاء وضع الأدب وتطوره
الاجتماعي والتاريخي . ويبدو من الخطأ الشائع أن نعلن أن جوته غير تاريخي
في نظراته ؛ لأنه يظهر فروغ صبر متكرر تجاه التاريخ المعاصر ، وله نظرة عابسة
تجاه الحرب والسياسة .^(١١١) وبالفعل فإنَّ مَلَمَحًا من أشد ملامح نقده تميَّز
وبروزا إلحاحه على التفسير التطوري في دراسة الأدب . وهو يقول إنه «دائما
في تتبع أصل الأشياء ، علينا أن نصل بأفضل ما يمكن إلى بصيرة حديثة»^(١١٢) ،
أو أن «الأعمال - مثل أعمال الطبيعة - لا يمكن أن تُعرف عندما تكون قد أُتجزت
تماما : ويجب أن يفاجئها الإنسان إبان تشكيلها ، فيفهمها نوعًا ما»^(١١٣) . ولدى
جوته الإحساس الخالص الذي كان في القرن الثامن عشر بأهمية المناخ والمنظور :
وهو يتأمل في تماثل الشعر لشعنين جبلين هما : الصرْب والاسكتلنديون^(١١٤) .
وهو يشعر بأنَّه - خلال ريارته لصقلية - قد تعلَّم الكثير عن هوميروس : «لقد

(١١٠) «مذكرات ودراسات عن الديوان الشرقي للمؤلف الغربي» ، جلال الدين الرومي : الأعمال ، المجلد الخامس ،

ص ١٨٤ .

(١١١) انظر المناقشة المتطورة في مينكه : «نشوء التاريخ» (ميونيخ ، ١٩٣٦) الجزء الثاني ، ص ٤٤٤ وما بعدها .

(١١٢) إلى ياكوبس ٢ يناير ١٨٠٠ : فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ١٥ ، ص ٦ .

(١١٣) إلى زولتسر ٤ أغسطس ١٨٠٢ : المصدر السابق ، الفصل ١٦ ، ص ٢٦٥ .

(١١٤) إلى كارل أوجست ٥ ديسمبر ١٨٢٦ : المصدر السابق ، الفصل ٤١ ، ص ٢٤٥ .

بدت أوصافه ومقارناته تكون شاعرية : ومع هذا فهي طبيعية ، بدرجة تجعل
عن الوصف . ولم يحدث أن أصبحت كلمة (الأوديسا) كلمة حية إلا في
ذاك الوقت .^(١١٥) وعندما كان يفسر الشعر الشرقي ، حاول أن يظهر كيف
أن الاستعارات الأولية عن الجمل والحصان والأغنام قد ظهرت ؛ مما يسميه
«علامات الحياة»^(١١٦) .

وجوته - وهو يناقش مشكلة الكلاسيكية الألمانية - يشرح أشكال
قصورها ، ويكاد يكون هذا في إطار اجتماعي محض . فالألمان ينقصهم
المحور الثقافي ، وهم منقسمون سياسياً ؛ إنهم ليسوا أمة سعيدة وموحدة ،
تخللها روح قوية وتراث أدبي مؤسس . ولا يمكن أن نتوقع ظهور كاتب
قومي من أعلى طرار إلا من أمة حقيقية . وجوته المحافظ ومواطن فيمار
في ١٧٩٥ ، هو الذي يقول : «إننا لا نريد لألمانيا تلك الثورات السياسية
التي قد تمهد الطريق للأعمال الكلاسيكية» . وواضح أن الكلاسيكية
الفرنسية بتعززها في باريس وفرساي كانت في ذهنه ، وأنه قد ألق
عن الفردية الناقصة والانعزال عن المجتمع والكتّاب الألمان ؛ حتى
على حساب الكمال . وهو قانع بأن يرى «مدرسة خفية» للكتّاب الألمان من
أمثال فيلاند ، الذين - بالممثل الذي يضربونه بأنفسهم - قد مهدوا الطريق
لمعاصريهم الأصغر .^(١١٧)

(١١٥) إلى هربز ١٧ مايو ١٧٨٧ في «الرحلة الإيطالية» : الأصيل . المجلد ٢٧ ، ص ٥ .

(١١٦) مذكرات ودراسات عن النيران الشرقي المؤلف الغربي : المؤلفات ، المجلد الخامس ، ص ٢١٣ .

(١١٧) الأصيل ، المجلد ٣٦ ، ص ١٤١ - ١٤٢ .

لقد استاء جوته أيما استياء من السيدة دى ستال ، وهى تناقش كتاباته ، فى كتابها «عن الألمان» ، وهناك كانت تبدو أعماله «مبعثرة» ، فى عزلة . (١١٨)

وفى المقابل يُثنى على محررى مجلة «لوجلوب» ، وخاصة ج - ج . أمير ، الذى «يعرف عمله معرفة جيدة ، ويظهر علاقة المنتجات بالمنتج ، ويحكم على المنتجات الشعرية باعتبارها ثمرة للحقب المختلفة لحياة الشاعر .» (١١٩) وهو فى تعليقه على جمهوره الألماني يثنى على أولئك الذين «يسحثون عن المؤلف فى الكتابات ، والذين يحاولون أن يكتشفوا الثورة التدريجية التى تقوم خطوة خطوة لتعليمه الثقافى .» (١٢٠) وسيرته الذاتية «الشعر والحقيقة» هى - إلى حد كبير - جهد لفهم تطوره العقلى عن طريق الزمن الذى شب فيه والتغير المتداخل بين عقله ومحيطه . والكتاب يعجز - نوعا ما - عن تحقيق هدفه : فالتحليل الذاتى يبدو غير كافٍ . والتأكيد قوى للغاية عن الصورة الخارجية والصورة المرئية . ولكن إذا رأينا الكتاب على أنه محاولة أولى ، وأنه مختلف تماما عن السير الذاتية الخارجية الكاملة ، مثل السيرة الذاتية لسلينى ، أو التحليل الذاتى الشخصى الخالص ، مثل تحليل القديس أوغسطين ، أو «اعترافات» روسو فإن الإنسان يستطيع أن يتبين إنجازاه . ولقد كتب جوته لهجولت فى آخر عام من عمره : «كل شيء يزداد تاريخية بالنسبة لى . . وأنا أبدو تاريخيا أكثر وأكثر فى حين نفسى» (١٢١) .

(١١٨) بيدمان ، المجلد الثانى . ص ٢٢٦ : ١٩ مايو ١٨١٤ . إلى رايمر .

(١١٩) أكرمان ، المجلد الثالث ، ٢ مايو ١٨٢٧ : هوبن ، ص ٤٩٧ .

(١٢٠) الأعمال ، المجلد ٢٧ ، ص ٨٢ .

(١٢١) إلى هلمم فون هيبولت أول ديسمبر ١٨٢٦ : فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ٤٩ ، ص ١٦٥ .

وعلى نحو بارز ودائم يستخدم جوته المفاهيم المتعلقة بالحسب التاريخية التى تطور فيها كتاب عصره ، وهو يشعر بأنه قد ساهم مساهمة هامة فى تطورهم . ولقد رأى أن شيلر ابتكر مفهومه الخاص بالتقابل بين الشعر الفطرى والشعر الوجدانى مع وجود تضاد فى منهجيهما فى العقل : «لقد طرحت قاعدة التناول الموضوعى للشعر ولا أسمح بأى شىء آخر ؛ غير أن شيلر الذى عمل تماما بطريقة ذاتية ، اعتبر موضته هى الموضة الحقة . ولكى يدافع عن نفسه ضدى كتب بحثا عن (الشعر الفطرى والشعر الوجدانى) . ولقد التقط الأخوان شلجل هذه الفكرة وطوراها ؛ حتى إنها قد انتشرت الآن فى العالم كله ، وكل إنسان طفق يتحدث عن الكلاسيكية والرومانسية - وهو شىء لم يكن أحد يفكر فيه منذ خمسين عاما مضت» .^(١٢٢) وتاريخ جوته ليس دقيقا تماما ، فقد بالغ فى القربى بين شيلر والأخوين شلجل ، وفسر الرومانسية والكلاسيكية على أنهما تعارض بين الفن العضوى والفن غير العضوى . وجوته يفضل دائما مفهوم شيلر ؛ لأنه يشير إلى العلاقة بين الفن والطبيعة ، وهو انشغاله الخاص . ويعلن جوته أن شكسبير كان شاعرا فطريا ، وليس رومانسيا ؛ لأنه كان يعيش فى الحاضر ، كان يعيش فى الطبيعة .^(١٢٣) ويروق لجوته أن يفسر التناقض مع الأخوين شلجل للملامة أغراضه الخاصة . وعندما أصبح متطاحنا تماما مع الرومانسين صك التعريف الشهير القائل : إن الكلاسيكى هو الصحى ، والرومانسى هو السقيم . «وبهذا المعنى فإن (نيسلجنلند) عمل كلاسيكى كلاسيكية (الإلياذة) ؛ فكلاهما قوى وصحى . ومعظم الإنتاج

(١٢٢) إكرمان الجزء الثانى ، ٢٦ مارس ١٨٢٠ : هوين ، ص ٣٢٢ - ٣٢٣ .

(١٢٣) «شكسبير واللاتهامي» . الأعمال ، الجزء ٢٧ ، ص ٤١ .

الحديث رومانسى ، لا لأنه جديد ، بل لأنه ضعيف ومقيم أو عليل :
والقديم كلاسيكى ، لا لأنه قديم ، بل لأنه قوى ولبيل ومفرح
وصحى . ^(١٢٤) وأحيانا أخرى كان جوته يساوى بين اللاحقى والمستحيل
وبين المرضى والرومانسى . ^(١٢٥) ومن الناحية الفعلية احتفظ جوته بالتميز
الذى عند الأخوين شلجل ، اللذين اعتقدا أن الشكل الرومانسى عضوى
والشكل الكلاسيكى - أو بالأحرى شبه الكلاسيكى - آلى . وعند جوته لا
يوجد دائما إلا معيار واحد : معيار الطبيعة والواقع والحق والصحة ، وهى
كلها متماثلة أساسا .

ومحاولة جوته فى مقاله «شكسبير واللاتناهى» (١٨١٣) لطرح دراسة
الرموز الشخصية مختلفة نوعا ما ، وتبدو - بالأحرى - مفروضة قسراً .
فالتراجيديات القديمة والتراجيديات الحديثة تتواجهان بأضداد مثل : الطبيعى -
العاطفى ، الوثنى - المسيحى ، الكلاسيكى - الرومانسى ، الواقعى - المثالى ،
الضرورة - الحرية ، الواجب - الإرادة . فى التراجيديات القديمة يوجد تفاوت
بين الواجب والإنجاز ، وفى التراجيديات الحديثة يوجد تفاوت بين الإرادة
والإنجاز ^(١٢٦) . وتفترض ثنائيات جوته تفسير شيلر والأخوين شلجل
للتراجيديات اليونانية على أنها تراجيديات القدر ، وتقابلها التراجيديات الحديثة على أنها
تراجيديات الشخصية . وهذا يبدو تعميمات مشكوك فيها ، إذا ما فكرنا فى مسرحية
«أنتيجون» أو «روميو وجوليت» .

(١٢٤) أكرمان ، المجلد الثانى ، ٢ أبريل ١٨٢٩ : هوين : ص ٢٦٢ - ٢٦٤ .

(١٢٥) حديث مع رايمر ٢٨ أغسطس ١٨٠٨ : بيدرمان ، المجلد الأول ، ص ٥٢٤ .

(١٢٦) «شكسبير واللاتناهى» ، الأعمال ، الجزء ٢٧ ص ٤١ - ٤٢ .

غير أن مثل هذه الأقطاب هي طريقة جوته الطبيعية في التفكير في كل تخطيطاته للتاريخ الأدبي . فالفعل ورد الفعل يُستخدمان لوصف التاريخ الأدبي الألماني في بداية حياته الخاصة . والتطويل والتقصير ، والإسهاب والإيجاز في الأسلوب ، والمثالية والواقعية في حالة الفعل هي البدائل التي يراها جوته في كل موضع . والاستعارات مثل الثقلب والقطبية والانقباض والانبساط (وهما حركتا القلب) والدورة المنعكسة واللولبية تتخلل تأملاته عن التاريخ ومصير الإنسانية^(١٢٧) .

إن مصطلح « الأدب العالمي » من ابتكار جوته . وهو يوحى بخطة تاريخية لتطور الآداب القومية ؛ فهي تنصهر وتلوب ذويانا كلياً في مركّب واحد . واليوم يُستخدم المصطلح بمعنى لم يكن في ذهن جوته ، فهو يعني كل الأدب من أيسلندا إلى نيوزلندا ، أو الكلاسيكيات التي أصبحت ميراثاً مشتركاً لكل الأمم . ولكن عندما استخلمه جوته لأول مرة في استعراض للإعداد الغربي لمسرحيته «تاسو» في عام ١٨٢٧ ، أعرب عن قناعته بأنه «تشكل الآن أدب عالمي كلي ، فيه يتم الاحتفاظ بدور مشرف لنا نحن الألمان»^(١٢٨) . وهذا الاستعراض علقت عليه في باريس مجلة «لوجلوب» . وقد أعرب جوته - وهو يعيد تقديم التعليقات - عن سرور غامر بأن «جيراننا الغربيين لا بد أنهم أيدوا الفكرة» . لقد تبينت له أسباب التفاعل الأدبي المتزايد بين الأمم في خلق النزاع بعد الحروب النابوليونية . ويتم الإعداد للأدب العالمي من خلال التفاعل الدائم للأقطار والأشكال ، غير أن هذا التفاعل ليس الأدب العالمي ذاته ، بل هو - بالأحرى -

(١٢٧) قارن الأمثلة في بوكه : « الأدب العالمي عند جوته » وخاصة ص ٦-٤ وما بعدها .

(١٢٨) الأعمال ، المجلد ٢٨ ، ص ٩٧ .

مثال لتوحيد كل الآداب في أدب واحد ؛ حيث تلعب كل أمة دورها في كونشروتو شامل . ويقول جوته : «إذا ماترك كل أدب لنفسه فإنه سيستنفذ حيويته ؛ إذا لم يتجدد باهتمام وإسهام أدب أجنبي»^(١٢٩) . لكنه كان حساسا جدا ، فلم يتيين له أن الأدب الواحد مثال بعيد المثال . وهو في تعليقه على المجلتين الدوريتين الإنجليزيتين «فورن ريفيو» و «فورن كوارترلى ريفيو» ، اللتين كانتا قد تأسستا مؤخرا يكرر حماسه فيقول : «إننا نكرر : ليست الفكرة هي أن على الأمم أن تفكر على نحو متشابه ، لكنها سوف تتعلم كيف يفهم بعضها بعضا ، وإذا لم تكن نعبأ بحب بعضها بعضا على الأقل سوف تتعلم أن يتسامح بعضها مع بعض»^(١٣٠) . ولقد رأى - آنذاك - كما هي الحال اليوم - أنه لا توجد أمة واحدة راغبة في الكف عن فرديتها الأدبية أو السياسية ، بل يذكر أن الألمان عليهم أن يفقدوا الكثير بمثل هذا التغيير^(١٣١) . وواضح أنه يعنى بهذا نوعا ما من الملاحظات الموجزة ، أن الألمان لديهم أكثر الآداب فردية وخصوصية ، وأنها ستفقد طابعها في وحدة عالمية .

والنزعة العالمية عند جوته ليست بالفعل متناقضة مع إلحاحه المتكرر على الفردية القومية واهتمامه بالشعر الشعبي الذى يشمل الشعر باللهجة الألمانية مثل القصائد الألمانية من تأليف ج. ب. هيل . ويزكى جوته أرنييم وكتاب برنتانو «معجزات الصبي» بحرارة شديدة ، وهو مهتم اهتماما جادا بكل الأغاني الشعبية

(١٢٩) الأعمال ، المجلد ٢٨ ، ص ١٢٧ .

(١٣٠) «النبيرة ريفيو» : الأعمال ، المجلد ٢٨ ، ص ١٧٠ .

(١٣١) الأعمال ، المجلد ٢٨ ، ص ٢٧٨ .

الألمانية وكثير من الأدب المحلي^(١٣٢) . لكنّ اهتمامه بالشعر الشعبي يمتدّ إلى الأدب السلافي واليوناني الحديث والشرقي . وعلى سبيل المثال فإنه متأثر بالمخطوطات التشكيلية القديمة المفترضة للمؤلفين كراوفيه ودفور وويلنا هورا ، بل لقد شرع في تعلم بعض التشيكية إبان إقامته الصيفية في بوهيميا^(١٣٣) . ولقد ترجم من الفرنسية أغنية من أجمل الأغاني البطولية الصربية «نحيب المرأة النبيلة على أسان آجا» التي ثبت أنها اللافع الرئيسي للاهتمام الشديد في القرن التاسع عشر بالشعر الشعبي اليوغوسلافي ؛ وقد اقتفى أثر فوريل في دراسة الأغاني اليونانية الحديثة . واهتمامه بالشعر العربي والفارسي يتلاءم - بالمثل - مع خطته ذات الطابع العالمي التي استلهمها من هردر . إن الشعر هو الحديث الطبيعي للبشرية ، وهو موحد وإنساني بصفة عامة ، وإن كان أيضا محليا وقوميا : «لا يوجد إلا شعر واحد ، الشعر الأصيل الذي لا يمت إلى الشعب أو طبقة النبلاء ، الملك أو الفلاح . وإن أي إنسان يشعر في نفسه بأنه إنسان حقيقي سيمارسه : إنه يظهر دون مقاومة في شعب بسيط ، بل وحتى في الجاهل ، ولكن لا يمكن إنكاره عن الأمة المتحضرة ، بل حتى للمتحضرة للغاية»^(١٣٤) . ولكنه في أوقات أخرى يحتفظ بإيمانه بالقدماء كنماذج خالدة ، ويقترح معيارا مزدوجا للحكم : «مهما يكن تقديرنا للأدب الأجنبية علينا ألا نتمسك بأدب

(١٣٢) قارن على سبيل المثال عرض ج . ب . هيل : «القصيدة الألفية» في الأعمال ، المجلد ٣٦ ، ص ٢٣٦ ومابعدها ؛ وعرض جرويل : «القصيدة على لسان نورنبرجر» في المجلد ٢٧ ، ص ٢٤٤ ومابعدها ؛ عرض «معجزات الصبي» في المجلد ٣٧ ، ص ٢٤٧ ، ومابعدها ، إلخ .

(١٣٣) المؤلفات ، المجلد ٢٨ ، ص ١١١ ومابعدها ، ص ١٥٤ ، ص ١٩٩ ومابعدها .

(١٣٤) المصدر السابق ، ص ٥٥ .

واحد منها بصفة خاصة ، وأن نأخذ واحدا منها على أنه مثالنا . ولا يجب أن نفكر في الأدب الصيني أو المصري أو كالدرون أو «نيلنجن» على أنه ذلك المثال . وعندما نكون في أمس الحاجة إلى مثال علينا أن نرجع إلى اليونانيين القدماء الذين يكون موضوع العرض في أعمالهم دائما هو الإنسان الجميل . وعلينا أن ننظر لكل شيء آخر من وجهة النظر التاريخية المحض ، ثم نأخذ ما هو حسن فيه بقلر ما نستطيع»^(١٢٥) .

ومع كرا السنين ازدادت وجهة نظر جوته تسامحا . ونقده للكتب والناس يظهر حتى على نحو أكثر صراحة وأكثر وعيا ذاتيا الأريحية والرغبة في التوسط^(١٢٦) ، وهو ما لاحظته الأصدقاء مبكرا في حياته . ومن المؤكد أن هذا هو السبب الذي يتركنا عند النقد الذي جُمع في «كراسات في الأدب» ، ولدينا شعور بالإحباط . إنه في معظمه ملاحظات قصيرة تظهر احتمالات جوته المتسقة ، وخاصة بالأدب الاجنبي وردود أفعال الأجانب على كتاباته هو وعلى الأدب الألماني ، وليست هناك أى محاولة من جانبه للتحليل بشكل نسقى على الأدب المعاصر ، ونحن نفتقد الكثير من أشهر الأسماء المحلية والأجنبية . وعلى الإنسان أن يتوجه إلى رسائل جوته الخاصة ومذكراته ومحادثاته ؛ ليحصل على أى شيء يشبه صورة كاملة لأرائه الأدبية . وكثير من أحكامه المدهشة صدرت بطريقة عرضية عندما شعر بأنه حر ؛ كى يتحدث إلى عقله ، ويستطيع أن يستخدم نغمة أقل صورية وشككية . وهو يكره العضلات ، ويتجنب التصريحات العامة عن نقاده وأعدائه .

(١٢٥) اكرمان ، المجلد الأول ، ٢٦ يناير ١٨٢٧ : هوين ، ص ١٨١ .

(١٢٦) في بحث «الشعر والحقيقة» الكتاب ١٨ : الأعمال الكاملة ، المجلد ٢٥ ، ص ٦٧ ، ويحيى يحكى لنا عن مركز ، وقد استاء من قصيدة «الغالب السارى» . فشخص معيظه في عمله «لختيار النصيب» ليس إلا واحدا من الذين مال إليهم جوته .

ولا يوجد إلا القليل الذى يكون سليبا فى نقله ، وإن كان هناك أحيانا تعبير عن استيائه مما هو مريض وغير صحى ومفروض ومعذب .

ويجرى تبرير هذا التسامح نظريا ، وكذلك مزاجيا . ويصف جوته الكهل برناسوس على أنه موزار «قمة رفيعة تسمح باستقرارات على حواف حديدة» . وكل مخلوق يجب أن يحاول أن يجد مكانا إما على القمم أو فى الزوايا^(١٣٧) ، وهو يرى أيضا أن الرذائل ترافق الفضائل . وهو فى وصفه للاستعارات فى الشعر الشرقى ، وكثير منها لابد أنه قد ظهر بلوق فاسد أو على الأقل متكلف ومجرد براعة لماحيّة ، ويدرك أنه لا يوجد خط فاصل بين ما يستحق الثناء وما يستحق اللوم ، وأن الفضائل ليست إلا ثمار الأخطاء .^(١٣٨)

وهكذا نرى أن النقد يجب ألا يكون نقدا إلا للأشياء الجميلة . ويميّز جوته بين النقد الهدام وما يسميه النقد «المثمر» :

«إن النقد الهدام سهل : فلا يحتاج الإنسان إلا إلى طرح معيار تخيلى أو النموذج ما أو غيره ، مهما يكن سخيفا ، ثم يؤكد بجسارة أن العمل الفنى موضع النظر لا ينطبق عليه هذا المعيار ، ومن ثمّ فلا قيمة له . وهذا يوطد المسألة ، ويستطيع المرء بدون مزيد من اللغط أن يعلن أن الشاعر لم يرق إلى متطلبات الإنسان . وبهذه الطريقة يحرر الناقد نفسه من كل الالتزامات بشكر الفنان . والنقد المثمر أصعب بكثير ؛ فهو يسأل : فى أى شيء شرع المؤلف أن يفعله ؟ هل كانت خطته معقولة ومقبولة ؟ وإلى أى مدى قد لحج فى تنفيذها ؟ فإذا تمت

(١٣٧) «القديم والحديث» (١٨١٨) : الأعمال ، المجلد ٢٥ ، ص ١٣٢ .

(١٣٨) الأعمال : المجلد الخامس ، ص ٢١٤ .

الإجابة على هذه الأمثلة ببصيرة وتعاطف ؛ فإننا نكون عوناً حقيقياً للمؤلف
في أعماله القادمة» . (١٣٩)

وهذه الوجهة من النظر تؤدي حتماً إلى تأكيد القصد الطيب ، ومن ثم
تأكيد النسبية النقدية . فكل شيء ينمو ، وهكذا يكون في مكانه ، ويكون
طيباً في مكانه . ويبدو أن جوته يتقبل أشد أنواع الفن تنوعاً ، كحقائق
معطاة ، على أنها أحداث مثمرة في حياته في مرحلة معينة . وهو
يدافع صراحة عن نفسه بالنسبة لهذه النقطة : «لقد قال لي بعض قرأئي
المحبين لي ثامناً لمدة طويلة أنه بدل التعبير بحكم على الكتب ؛ فإنني
أصف تأثيرها على . وفي الأعماق فإن هذه هي الطريقة التي ينقلني
بها كل القراء ؛ حتى ولو لم يوصلوا رأياً أو يصوغوا أفكاراً بشأنها إلى
الجمهور» . (١٤٠) والذاتية يجري إعلانها هنا كميّار ، وإن كان يجب - بطبيعة
الحال - ألا نفكر فيها على أنها هوى ؛ فالذاتية كانت تعني دائماً عند جوته
إدراكاً بشيء موجود ، ببصيرة تفصل الثمر عن العقيم ، الصالح عن المريض ،
الحياة عن الموت .

وهكذا فإن عمل مسح للآراء الأدبية لجوته أمر يصعب أن نكون في حاجة
إليه ، فهو سيكون في الواقع مسحاً لأدب العالم ؛ ولما كان كثير من تصريحات
جوته ليست إلا ملاحظات حائرة لا تحليلات ، فإنها لا تلقى إلا ضوءاً واحداً على
المبادئ . وفي عملية مسح آرائه عن الأدب الألماني سيكون من الصعب - بصفة
خاصة - عزل الآراء الأدبية الدقيقة في أحكامه عن الشخصيات وعلاقاتهم به .
لقد كان جوته على علاقة شخصية بعدد من الكتاب الألمان لفترة طويلة من

(١٣٩) عرض لكتاب مانزوني : «كوت دي كارماتولا» للوالت ، المجلد ٢٧ ، ص ١٨٠ .

(١٤٠) الأعمال ، المجلد ٢٧ ، ص ٢٧٩ - ٢٨٠ .

الزمن بدءا بجوتشيد الذى لمح في ليزج وانتهاء بزواره في سنواته الأخيرة مثل إمرمان وهائنى . ولقد عاش بالمعنى الحرفى للكلمة في ارتباط وثيق ببعض أعظم معاصريه : هررد وشيلر والآخرين شلجل ، وموقفه تجاه أعمالهم لا يكاد ينفصل عن السياسات الأدبية والتغيرات في المشاعر الشخصية وتأثيرات الأصدقاء والأسرة . وحتى تصريحات جوته الشهيرة عن الشاعر الإنجليزى بايرون التى تحتوى بعضا من نقده الأكثر مواءمة ليست أدبية أساسا ؛ وسبب إعجابه لا يرجع في جانب منه إلا إلى تقديره لشعر بايرون . إنه يجسد لوردا يتحدى مجتمعا ، ولقد راق له انتباه بايرون له ، وهو الأمر الذى انتهى بإهداء قصيدة «فرنر» إلى جوته عندما لم يتحقق إهداء مقطع أدبى منه إلى اللورد الذى يحظى بالإعجاب والولاء . ^(١٤١) لقد كان جوته مسرورا سرورا عميقا من جراء تأثير مسرحيته «فاوست» على «مانفريد» . ولقد أعجبه «قابيل» و «السما والارض» ، وقرأ «دون جوان» بإعجاب مع وجود شيء من الحيرة . وقد اعتبرها «عملا من أعمال العبقريّة اللامتناهية ، من الجنس البشرى إلى أعنف قوة ، من محبة البشر إلى عمق أعذب حب» . لكنه اعتبرها أيضا «أكثر جنونا وأكثر عظمت» عن أى قصائد أخرى . ^(١٤٢) وعلى أى حال عرف حدود بايرون بما فى ذلك «عاطفته الموسوسة ، وكراهيته لنفسه العنيفة» . ولقد وضع أصبحه على مواضع النقص الشعرية عند بايرون عندما سمى قصائده «أحاديث برلمانية مكبوتة» ، وعن حدوده العقلية بقوله إنه ليس عظيما ؛ إلا عندما يكتب الشعر «وبمجرد أن يتأمل فإنه يكون طفلا» . ^(١٤٣)

(١٤١) الإهداء الأصلى إلى سلفر انابالوس (١٨٢١) .

(١٤٢) عن مانفريد : الأعمال ، المجلد ٢٧ ، ص ١٨٤ .

(١٤٣) الأعمال : المجلد ٢٠ ، ص ٢٩٢ .

وتظل علاقة جوته بسكوت متباعدة نوعاً ما . ثم تزايد إعجاب جوته بالمعيتة واجتهاده في الدراسات التاريخية والحقيقة العظيمة بالنسبة للتفاصيل ، لكنه اعتقد أنه ليس إلا هاريا : «إنه يسليني دائما ، ولكنني لا أستطيع على الإطلاق أن أتعلم شيئا منه . ولا يصبح لدى وقت إلا للأشياء التي فيها أعظم امتياز» .^(١٤٤) ومعيار الريح الشخصي المستمد من مؤلف آخر يجرى إعلانه هنا برضا : وهذا يبدو أنه ينبذ مثالا موضوعيا للنقد . ويمكن للإنسان أن يفهم أن الناقد ستسبري يجد هذه الحسبة من الريح «مقزرة للغاية» و «خطرة بشدة» ، ويمكن أن يخلص إلى أن «جوته» ، جوته الناقد ، فيه الكثير من طابع الخرافة ، بل إنه بالأحرى مبتدل^(١٤٥) ولكن يصعب أن يكون ستسبري قد عرف أو انتبه إلى جماع نظريات جوته : إعادة التعبير للتطور الأخير عن الكلاسيكية ونظرياته عن الرمز وتفكيره في التاريخ الأدبي والأدب العالمي . وعلى الإنسان أن يعترف بأن هناك هوة معينة بين علم جمال جوته والنظرية الأدبية ، وبين تصريحاته العديدة النابعة من اللوق العملي . ولا يوجد تناقض حقيقي ، ولكن لا يوجد أي تكامل شديد بين الاثنين ، ولا يوجد إلا القليل مما يمكن أن يسمى النقد النسقي . وعلى الإنسان أن يضع وسيطا بين الإعجاب البالغ به عند سانت بوف وأرنولد من جهة والخط من الشأن المثير عند ستسبري من جهة أخرى ، وحيث سوف يبدو جوته على أنه حلقة هامة في سلسلة التأمل

(١٤٤) بيهرمان ، المجلد الثالث ، ص ٢٢ .

(١٤٥) ستسبري ، الجزء الثالث ، ص ٢٧٥ - ٢٧٧ ، ويحتج ستسبري على هجوم جوته على بول فلنچ (الكرمان ، المجلد الأول ، ٤ يناير ١٨٢٧ ؛ هوبن ص ١٥٧) غير أن رأي جوته قوي بما فيه الكفاية واضمح في الاعتبار أنه يتحدث من حيث هو شاعر يمارس الشعر .

الالمانى عن الفن والأدب . ولكن يبدو من المستحيل تقبل مذهبه الرئيسى :
نصور العمل الفنى على أنه من أعمال الطبيعة . ولا يمكن تصور إمكانية أن
يسير الوجود المثالى على نهج القوانين المماثلة للوجود الطبيعى ، وإن الفنان
أو الناقد يستطيع - فى الممارسة - أن يكتشف هذا التطابق المفترض بين الفن
والطبيعة . وملاحظات جوته العابرة وذوقه العملى تثير الإعجاب بسبب
سلامتها العامة مع تقيدها والحس السليم وتسامحها العام . ولكنها بعموميتها
نفسها تعرض مصاعب كل التفاؤل القائم على وحدة الوجود : تقبل للعالم
كما هو ، ونسبية متناهية . ويجب التأكيد على أن جوته لم يصل بعد إلى هذه
النتائج : فقد كانت له قبضة قوية على الذوق الخاص ، وعقل واضح ، فلم
يستسلم للمثالية الطبيعية التى كان يحاول أن يدعمها . ولقد حقق توازنا
دقيقا قد يبدو لنا مشكوكا فيه ويتعذر إصلاحه .

المصادر والمراجع

Goethe's works are quoted from *Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe* in 40 Vols. Bänden, ed. Eduard von der Hellen, Stuttgart, 1902 - 07 (as *Werke*) . *Maximen und Reflexionen* is quoted by number from Max Hecker's ed., Weimar, 1907 . *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung*, ed. Harry Maync, Stuttgart, 1911 . Only when these eds. fail is the Weimar ed. (143 vols. 1887 - 1920) quoted (as *Weimar*) . Eckermann's *Gespräche mit Goethe* by date with reference to H. H. Houben's 23d ed. Leipzig, 1948 (cited as *Houben*) . Other conversations are from F. von Biedermann, *Goethes Gespräche*, 5 vols. Leipzig, 1909 - 11 .

Literat are on Goethe as a critic is surprisingly meager . Ernst Robert Curtius, "Goethe als Kritiker," in *Kritische Essays zur Europäischen Literatur* (Bern, 1950) is an essay on Goethe's general method rather than on his criticism . I. Rouge, "Goethe critique littéraire," *Revue de littérature comparée*, 12 (1932), 99-121 discusses only the genetic method. Oskar Walzel's important introduction to *Goethe's Schriften zur Literatur* (Vols. 36, 37, and 38 of the *Jubiläumsausgabe*) is largely devoted to a discussion of the sources of his aesthetic concepts. Fritz Strich's *Goethe und die Weltliteratur* (Bern, 1946; Eng. trans. London, 1949) is a book of wide scope on foreign influences on Goethe and on Goethe's influence abroad, which pays some attention to Goethe's Criticism. Walther Rehm, *Griechentum und Goethezeit* (1936; 3d ed. Bern, 1952) and Humphry Trevelyan,

Goethe and the Greeks (Gambridge, 1942) discuss the whole question of the influence of the Greeks on Goethe. James Boyd, Goethe's Knowledge of English Literature (Oxford, 1932) and Bertram Barnes, Goethe's Knowledge of French Literature (Oxford, 1937) are useful Compilations. Hippolyte Loiseau, Goethe et la France (Paris, 1930), though of wider scope, also discusses Goethe's criticism of French literature.

On symbol see I. Rouge, "La notion du symbole chez Goethe," in Goethe, Études publiées pour la centenaire de sa mort ... sous les auspices de l'Université de Strasbourg, Paris, 1932. Curt Richard Müller, Die geschichtlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung (Leipzig, 1937) is important for history of the term. Ferdinand Weinhandl, Die Metaphysik Goethes (Berlin, 1932), devotes a section to the symbol.

On Goethe's aesthetics there are two older books: Otto Harnack, Die Klassische Aesthetik der Deutschen (Leipzig, 1892), and Wilhelm Bode, Goethes Aesthetik, Berlin, 1901. Herbert von Einem, "Goethes Kunst philosophie," in Goethe und Dürer (Hamburg, 1947) and Otto Stelzer, Goethe und die bildende Kunst (Braunschweig, 1949) are two good recent discussions. There is a good chapter on Goethe's aesthetics in Karl Victor's Goethe, Bern, 1949; Eng. trans, Goethe the Thinker, Cambridge, Mass., 1950.

Friedrich Meinecke, in Die Entstehung des Historismus (2 vols Munich, 1936), 2, 480 - 631, discusses Goethe's relation to history. Other general comments are in E. Cassirer's Goethe und die

geschichtliche IV elt (Berlin, 1932), especially the paper "Goethe und das achtzehnte Jahrhundert", and in Cassirer's *Freiheit und Form* (Berlin, 1916), pp. 271 ff. Of general books, George Simmel, *Goethe* (Berlin, 1913) and Ewald A. Boucke, *Goethes Weltanschauung auf historischer Grundlage* (Stuttgart, 1907) are most relevant for my purposes .

In translating I have used, wherever possible, the very convenient collection *Goethe's Critical Essays*, ed. Joel E. Spingarn, New York, 1921 .

(۱۱)

کانت و شیلر

بدأت ألمانيا في أواخر القرن الثامن عشر وأساساً من تأثير كتاب الفيلسوف إمانويل كانت «نقد ملكة الحكم» (١٧٩٠) تنتج تدفقاً لا يتهى من الكتب عن علم الجمال وفن الشعر . لقد وجدت الحركة نهايتها وتجميعها الموقتين في المجلدات الخمسة الضخمة من كتاب «علم الجمال» (١٨٤٤ - ١٨٥٦) لفريدريك تيودور فيشر .^(١) ولقد شارك أعظم الفلاسفة في هذا الانشغال بالأفكار الجمالية : كانت وشلنج وشلرماخر وهيجل وشوبنهاور . ولقد قدم كل منهم نسقه الخاص في علم الجمال ، أو على الأقل خص كل منهم للفن دوراً بارزاً في خطته عن العالم . وإلى حد ما روج الشعراء ومؤرخو الأدب ، وطبقوا وعدلوا الأفكار التي صدرت عن العقول التأملية العظيمة . ولقد عرض كل من شيلر ونوفالس^(٢) وتيك^(٣) وجان بول^(٤) فلسفته في الفن والأدب . وانصهرت الحركة التاريخية المعاصرة - آنذاك - مع الحركة الجمالية : ولأول مرة كُتب التاريخ وفق مبادئ نقدية وجمالية في البداية يرفق على يد بوترفيك^(٥) ، ثم بروعة وجسارة على أيدي الأخوين شلجل وجرفينوس^(٦) وعديد من الآخرين .

(١) فريدريك تيودور فون فيشر (١٨٠٧ - ١٨٨٧) : شاعر ونقاد ومفكر جمال ألماني . أسناده بجامعة تورينج وزيديخ وشوتجرت . طور علم الجمال الهيجلي إلى أسس نظرية لواقعية . (المترجم) .

(٢) فريدريك ليربولد نوفالس (١٧٧٢ - ١٨٠١) : شاعر وكاتب رومانسي درس القانون . وقد ألهمته ولادة خطيبته عام ١٧٩٧ بالكتابة عن الموت والحب . (المترجم) .

(٣) جوهان لودفيج تيك (١٧٧٣ - ١٨٥٢) : أديب ألماني ارتبط بالرومانسيين نوفالس وشلجل فيينا . كتب قصصاً وروايات ومسرحيات رومانسية ، وترجم مجموعة من الأشعار الغنائية في العصور الوسطى . (المترجم) .

(٤) جان بول (١٧٦٣ - ١٨٢٥) : روائي رومانسي ألماني ربط بين التخيل والكافة والواقعية السيكولوجية . (المترجم) .

(٥) فريدريك بوترفيك (١٧٦٦ - ١٨٢٨) : فيلسوف ونقاد ألماني استألف بجامعة جوتنجن من ١٧٩٧ إلى ١٨٢٨ . له كتاب «علم الجمال» عام ١٨٠٦ . (المترجم) .

ومن وجهة نظرنا الخاصة - والتي تتركز دائما على الأدب والنظرية الأدبية وفن الشعر والنقد - فإن الكثير مما له أهمية محورية بالنسبة لعلماء الجمال والشعراء الألمان ، لم تبد لهم إلا على نحو ملائم بشكل غير مباشر . ومثل هذه الموضوعات تَمَّتْ تماما إلى تاريخ علم الجمال . ولكن حتى أشد علماء الجمال تمهيدا يطرحون مسائل بعينها بشكل دائم هي أساسية بالنسبة لنظرية الأدب : مكانة الأدب بين الفنون ، طبيعة الشعر ، وظيفة الفن في الحضارة ، سيكولوجية الفنان والجمهور . زيادة على ذلك فإن معظم علماء الجمال الألمان كانوا مهتمين بمسألة أجناس الشعر ، فقد اعتقدوا أن هذه الفروق هي مشكلة فلسفية . ويكاد جميعهم أن ينشغلوا بطبيعة التراجيديا . ولقد انتقل علم الجمال ييسر إلى فن الشعر ، ومعظم مسائل فن الشعر - مثل الفرق الخامس بين الفن الكلامي والفن الحديث (الرومانسى) - ألقيت إلى مسائل فلسفة التاريخ ، وفن الشعر التاريخي ، وبشكل حتمى نقد الأعمال الأدبية .

وفي هذا الكيان الهائل من الفكر ينو - بصفة خاصة - أنه من الصعب رسم خط بين التأملات العميقة عن طبيعة الجمال والفن من جهة ، والنقد الأدبي من جهة أخرى . وهناك كتب مثل «فلسفة الفن» لشلنج ، أو «محاضرات علم الجمال» لهيجل تطرح تأملات ميتافيزيقية والنقد التطبيقي التفصيلي معا ، لا في انفصال ، بل في تكامل وثيق . ونحن إذ ندرس هؤلاء المؤلفين نصبح

(٦) جردج جوتفريد جريفينوس (١٨٠٥ - ١٨٧١) : مؤرخ ألماني أستاذ بجامعة جوتينجن في عام ١٨٣٦ ثم طُرد منها بعد عام بسبب آرائه السياسية المتطرفة . ثم عاد إلى الحياة الأكاديمية مرة أخرى عام ١٨٤٤ في جامعة هيدلبرج . يرى أن الأدب يحكم عليه لا بمقياس علم الجمال ، بل بمقياس السياسة ، ومبرر الأدب هو خدمة المجتمع وتقدم الصالح القومي . (المترجم) .

واعين بالفعل كيف كان كروتشه مصيبا عندما أكد أن النقد هو جزء من علم الجمال ، إنه علم جمال تطبيقى (بالفعل) . زيادة على ذلك لما كان كثير من الانتباه قد تركز على هذا الكيان من الفكر الجمالى كنظام فلسفى ، فقد يكون مما له بعض القيمة التأكيد على الأهمية التى كانت لدى هؤلاء الكتاب فى المسائل الأكثر عينية من النظرية الأدبية والنقد .

وستكون مهمتنا بسيطة نسبيا إذا استطعنا أن نتحدث عن هذا الكيان للفكر ككل موحد ، وإذا كان حقا (شأن العديد من توارىخ الفلسفة كما نخبرنا) أن هناك تطورا منطقيا من كانت إلى فيشته ، ومن ثم إلى شلنج وهيجل . لكن الواقع أكثر تعقيدا بمراحل ، فكل من هؤلاء الفلاسفة شبّ فى تربة عقلية مختلفة ومرّ بتطور مختلف . وإن الشعراء والنقاد التطبيقيين لا يسهل تصنيفهم على أنهم دعاة أو مروّجون بسطاء للفلاسفة . ومسألة الأفضليات والمصادر والتأثيرات تعقدت بشكل يدعو لليأس ، وفى غيبة التفاصيل الدقيقة لا يمكن الإجابة بتأكيد فى عديد من الأمثلة . وعلى الإنسان أيضا أن يتبين أنه لفترة ما كان هناك «فيلسوف سمفونى» بالفعل ، مجتمع الفكر والتأمل بحسب حساب ثراء التيارات المتشابكة والتخصيب المتشابك .

وأمام القراء الإنجليز صعوبة إضافية فى فهم هؤلاء المؤلفين : فالمقدمات الفلسفية لعديد منهم قد أصبحت فى معظمها مما يستعصى على الاستيعاب بالنسبة لعديد من معاصرينا الذين شبّوا فى مناخ عقلى مختلف تماما . وسوف يرفض الكثيرون هذه التأملات على أنها بيوت ورقية للترعة اللفظية المدرسية أو الإشراق الصوفى . ومثل هذا الانطباع العام سيكون له بعض الأساس فى الواقع : فهؤلاء الألمان كثيرا ما يكونون فى خطر شديد من جرّاء الصوفية الضبابية

أو أشكال الالتباس اللفظية المدرسية . إنهم يستخدمون الكلمات على نحو مهلهل فضفاض ، ويحرفون معانيهم بسرعة ودون تحذير ، وينخرطون في كثير من الأمور المراوغة والألعاب الخاصة بالتسمية . ويجب أن نكون على حذر دائم ضد حيل لعنتهم ، وإن كان يجب أن ندرك أنهم يدافعون عن ممارستهم بالنظرية السياقية للغة ، وبحجة أن الإبداع الفلسفى هو أيضا إبداع لغوى . ويجب أن نحاول - على نحو دائم - أن نترجم ما يقولونه إلى لهجتنا ، وكمجرد عرض لا يحقق غرضنا بجعل هؤلاء المؤلفين مفهومين ، وعندما يتم فهمهم فإنهم يصبحون موضع الاستخدام والنقد .

ومعظم الكتابة عنهم - وخاصة فى ألمانيا - يرهن على أنها غير مفيدة بمفردها ؛ لأن كل ما تفعله هو مجرد عرض لقاموسهم وقضاياهم اليقينية ، وليس فيها مبدأ للاختيار بدون تحفظات وبدون مسافة . وبعض الكتابات الإنجليزية ليست أكثر فائدة ، وذلك لسبب مختلف : فهى لم تفهم المصطلح والفروض والاغراض الأساسية . فمثلا ، من السهل أن تصنع لغوا من هيجل بافتراض أن الكلمة الألمانية للفحوى تترجم «بالمفهوم» ، وأن نعزو له «نزعة منطقية شاملة» ، وهو الاعتقاد للخيف الذى يذهب إلى أن الفيلسوف يدع العالم من خلال سلسلة من الاستدلالات .

ويجب أن يكون كتاب «نقد ملكة الحكم» (١٧٩٠) لكأنت نقطة الانطلاق لآى مناقشة لأن مناهج الكتاب ومشكلاته بُتت أنه كان لها تأثير هائل على كل الفكر اللاحق عن الفن فى ألمانيا . وليس فى كتاب «نقد ملكة الحكم» أى ذكر عن المؤلفين الافراد ، ولا يوجد إلا القليل القليل عن الأدب أو الشعر بشكل مباشر . وسيكون من الممكن من خلال كتابات كأنت الأخرى ومحاضراته

ورسائله أن نجتمع آراءه الأدبية والتجاهات فوقه . إنه قارئ نهم ، ولا يقتصر هذا على الادب الالمانى ، بل يمتد إلى الادبين الفرنسى والإنجليزى . لكن نقده الأدبى (الذى ليس بالمتع عن تمييزه بأى حال) يصعب - مهما يكن الأمر - أن يشير إلى الوضع التأملى الوارد فى كتاب «نقد ملكة الحكم» . وعلى أى حال يعزل بالفعل - ويأكبر جسم - العالم الجمالى عن عالمى العلم والأخلاق ، وعن الأمور النفعية بقوله : إن الحالة الجمالية للعقل هى هن إدراكنا الحسى لما هو سار ومفيد وحقيقى وخير . ولقد ابتكر كانت التعريف الشهير : إن اللذة الجمالية هى «إشباع لا غرضى» ، وهو مصطلح يمكن استعماله استعمالا سيئا ، فيما لو كان المقصود أن يوحى بنوع من عقيدة الفن للفن . إن «اللاغرضى» عند كانت يعنى استبعاد تدخل الرغبة ، وتوجيه كيانتنا للعمل الفنى دون أى تدخل ، ودون إدخال اضطراب فيه من جانب الأغراض النفعية المباشرة . ولا ينكر كانت بالمرّة الدور الهائل للفن فى المجتمع ، أو - كما سوف نرى - فى الميتافيزيقا . كل ما يريد هو أن يميّز موضوع بحثنا عن الأخلاق واللذة والحق والنفع .

وهذه الفكرة عن ذاتية الفن ليست - بطبيعة الحال - جديدة تماما مع كانت : فقد كان يجرى التمهيد لها طوال القرن على أيدي مفكرين من أمثال هنتشون ومندلسون . ولكن التبرير للفكرة عند كانت قد طُرِح لأول مرة على نحو نسقى بتحديد التمييز بين العالم الجمالى مقابل (كل) الجوانب الأخرى : ضد النزعة الحسية وردها الفن إلى اللذة ، وضد النزعة الأخلاقية والنزعة العقلانية والنزعة التعليمية . ولقد بذلت عدة محاولات لتفنيد نتائج كانت : فمن المؤكد أن النزعة الحسية والنزعة العقلية لا يزال لهما دعامتاهما والمدافعون عنهما .

ولكن مهما تكن صعوبات حل كانت فإنه قد وضع أصبعه على المسألة المحورية في علم الجمال . فما من علم يكون ممكنا لا يكون له موضوعه المميز . فإذا كان الفن للذة بكل بساطة أو تواصل أو خبرة أو استدلالا متدنيا فإنه يكف عن أن يكون فنا ، ويصبح بديلا لشيء آخر .

ولكن توجد أفكار أخرى : بجانب هذا التعريف الأولى في «نقد ملكة الحكم» ثبت أنها ذات تأثير مائل . وكانت - شأنه شأن الكثيرين من الكتاب قبله وبعده - كان قلقا بشأن نسبية الذوق وذاتيته . إنه يسلم بحقيقة الذاتية ، لكنه يتراجع عن هذا التسليم بنظرية عن «الحس المشترك» لدى الناس جميعا ؛ فكل حكم جمالي هو مجرد شعور ذاتي ، لكنه (يزعم) أن له مصداقية كلية ، ويمكن أن يفعل هذا لا لسبب سوى أنها يجب أن تفترض حسا مشتركا لدى الجنس البشري كمعيار مثالي .

ويتأسس رأى كانت في العبقرية بالمثل على إدراك لا عقلانياتها الأساسية ومصدرها في اللاشعور مع القول بتناسق معيارى من خلال منظور لمتجاتها . والعبقرية عند كانت فطرية ، «فهي الألعية التى تفرض بها الطبيعة قواعد الفن» .^(٧) فهي - إذن - لا شعورية . إنها لا تستطيع أن تبترق قواعد للأعمال الفنية الأخرى ؛ إنها دائما عبقرية أصيلة ، ولكن يمكن أن يوجد - بالطبع - لغو أصيل (مثل ما يمكن أن توجد أحكام. للذوق من قبيل اللغو) . إن منتجات العبقرية يجب أن تكون على شاكلة أمثلة إرشادية ، أى أن الأعمال الفنية تلهم إلى حق الاعتراف بها .

ولكن بالنسبة للتطور اللاحق لعلم الجمال الألماني ثبت أن هناك فكرة أخرى عند كانت لها كل الأهمية . فلقد تصور الفن والطبيعة متماثلين تماثلا

(٧) نقد ملكة الحكم (١٧٩٠) ص ١٨١ (طبعة هورلاند) ، ليدزج ، ١٩٢٨ .

صارما ؛ فالعمل الفني مضاهٍ للجهاز العضوى ، لا بالمعنى الاستعارى الذى يقارن وحدة العمل الفني بوحدة الجهاز العضوى ، بل لأن كلا الفن والطبيعة العضوية يجرى تصوّرهما تحت مصطلح «الغرضية بدون غرض» . إن الفن والطبيعة العضوية يشيران إلى قهر نهائى للثنائية الأساسية فى فلسفة كانت . إن العالم منقسم إلى مملكتين : مملكة الظاهر (ومن هنا مملكة الضرورة) ، وهى متاحة لعقلنا عن طريق الحواس ومقولات الفهم ، ومملكة الحرية الأخلاقية التى لا تتاح إلا فى الفعل . ويلمح كانت فى الفن إمكانية إقامة جسر على الهوة بين الضرورة والحرية ، بين عالم الطبيعة الجبرية وعالم الفعل الأخلاقى ، ويحقق الفن وحدة العام والخاص ، وحدة الحسّ والفكر ، وحدة التخيل والعقل ، وهكذا يضمن الفن وجود «ما يجاوز الحسّ» ؛ ففى الفن وحدة وعبر «الحسّ العقلى» نصل بالفعل إلى ما يسميه كانت «الطراز العقلى» ، ولكنه يتردد فى الوصول إلى هذه النتيجة : فإن «البنية المجاوزة للحسّ للطبيعة» ^(٨) تنبذ عن أى معرفة «نظرية» ، وعلى نحو ما سيشكو منه هيجل . «إن روح فلسفة هيجل هى أن يكون لديها وحى بهذه الفكرة الاسمى ، ولكن ليمحوها من جديد» . ^(٩)

ولا يكاد يتناول كانت الشعر على هذا النحو فى كتابه «نقد ملكة الحكم» إلا فى تصنيف الفنون ، فهو يترجّحه على أنه «فن الكلام» مع البلاغة ، ويضعه أولا بين الفنون ^(١٠) ؛ لأنه يحرر التخيل ، ويرفع نفسه إلى مصاف «الأفكار» .

(٨) المصدر السابق . ص ٢٢٧ .

(٩) هيجل : الأعمال ، المجلد الأول ص ٢٧٢ .

(١٠) نقد ملكة الحكم . ص ٢١٥ . ص ٢٠٥ .

و «الفكرة» هي مصطلح من أكثر مصطلحات كانت صعوبة : بطبيعة الحال هي ليست مطابقة للفكرة العامة أو المفهوم . إن الفكرة الجمالية هي عرض للتخيل الذى لا توجد فكرة محددة (أو مفهوم) ملائمة له . إن الأفكار هي عروض للتخيل الذى هو شبيه للواقع . ولكن ما يحدث فى الفن هو بالضبط أن الأفكار «المقلانية» «التأملية» (أى الأفكار الخاصة بالاشياء الخفية ، وعالم ما هو مبارك ، وعالم الجحيم والخلود والإبداع . . إلخ) تصبح حسية من خلال الشاعر . إنه يستطيع أن يصنع موتا حسيا أو حسدا (أو أى وذيلة أخرى) أو حبا أو شهرة على نحو حسى . ^(١١) ومصطلح «الفكرة» قريب من المصطلح اللاحق «الرمز» . إن الفكرة تشير إلى المشكلة العامة فى كتاب «نقد ملكة الحكم» : تشير إلى وحدة العام والخاص ، المجرد والحسى ، تلك الوحدة المتحققة فى الفن .

ولكانت نظرية فى الجليل . وعلى الرغم من أنه يكاد يطبقها على الطبيعة فحسب فإنه ثبت تأثيرها البالغ فى تاريخ علم الجمال : فقد استخدم شيلر والأخوان شلجل مصطلح الجليل لتفسير التراجيديا . ويصف كانت الجليل فى إطار الأفكار السائدة فى القرن الثامن عشر : إن الجليل مخيف ، مقلق ، بل حتى مرعب ، لكنه فى الوقت نفسه جذاب . والإنسان فى تجربة الجليل فى الطبيعة يواجه إما الجرم أو القوة ، وكلاهما يتجاوز قدرات التخيل . وبينما يعمل الجمال على استمالة الإحساسية والفهم على أن يتعاونوا بشكل متناغم ، يتسبب الجلال فى صراع بين التخيل والعقل . ويفشل تخيلنا فى التقاط لا تنهى الكون أو كلية الطبيعة المتمثلة فى العواصف أو الزلازل أو الكوارث الطبيعية . ولكن بينما نحارس العجز إزاء الطبيعة ، لا نزال نؤكد إنسانيتنا ، وإحساسنا

(١١) المصدر السابق ص ١٩٤ .

بحريتنا ومصيرنا المجاور لما هو حسى . ومن ثم يرهن الجليل على أنه طريق آخر إلى ما يجاور الحسى ، وبطبيعة الحال ليس عن طريق العقل ، ولكن التخيل يلحمه لمحا . وإذا طبقنا الجليل على الفن (كما لم يفعل كانت بوضوح) فإننا نجد طريقا آخر لإعطاء معنى ميتافيزيقى وأخلاقى للفن . ولقد تردّد كانت نفسه فى استخلاص النتائج ، لكن كل أتباعه رأوا التضمينات بوضوح أشد وحرية أكبر . وإن علم جمال يبدأ بتحديد قاصر على ما هو جمالى ؛ يصبح مبررا لأشد مطالب الفن ميتافيزيقية وأخلاقية .

* * *

إن التالى المباشر الذى لا يزال حلرا بعد كانت هو الشاعر فريدريك شيلر (١٧٥٩ - ١٨٠٥) . وتقوم مصادر نظريات شيلر الأدبية فى مبحث المعرفة وعلم الجمال عند كانت ، لكن لا يمكن وصف شيلر نفسه بأنه مجرد تلميذ لكانت . لقد استمدّ الكثير من مصطلحاته وبعضها من فروضه الأساسية عن الطبيعة المزدوجة للإنسان : الحسية والحرية ، الطبيعية والأخلاقية ، وهذا من تعاليم كانت ؛ لكنه عدلها تعديلا شديدا . وهو فى بعض الجوانب يلتقط خيط علم الجمال الأفلاطونى الجديد المستمد من شافتمبرى وأتباع ليبتز فى ألمانيا .^(١٢) ونظريات شيلر تُبَيِّن أنها ينبوع كل النظريات النقدية الألمانية اللاحقة . ومنهج

(١٢) هذه المسألة شائكة مثيرة لكثير من الجدل من النلمية التأويخية . وبالنسبة للتركيز على ليبتز ، قارن روبرت سمير : الأساس الموحّد لتاريخ علم النفس وعلم الجمال الألمانى . (فريزيرج ١٨٩٢) ؛ وبالنسبة للتركيز على شافتمبرى ، قارن لرنست كاسسيرر : «شالر وشافتمبرى» فى منشورات جمعية جوتة الإنجليزية ، السلسلة الجديدة ، العدد ٤٠ (١٩٢٥) ص ٢٧ - ٥٩ ، وقد قام وايم ويت فى كتابه «شيلر» بتصحيح هذا التوازن . والأب المبكر جرى مسحه فى كتاب فلمم بوهمة : «رسائل فى القرينة الجمالية للإنسان من تكليف شيلر» .

شيلر يتواصل بشكل مغاير في كتابات الآخرين شلجل ، وفي شلنج ، وفي سولجر ، ولقد وصل إلى إنجلترا من خلال كولردج ، ووصل الذروة في هيغل الذى أثر بدوره تأثيرا عميقا فى نقاد الفترة المتأخرة من القرن التاسع عشر ، مثل بلنسكى فى روسيا ، ودى سانجيتيس فى إيطاليا ، وتين فى فرنسا .

لقد جرت مناقشة شيلر على نطاق متسع تماما باعتباره عالم جمال تجريديا ومعظم كتاباته تشغل بالمشكلات التأملية بعلم الجمال العام : طبيعة الجمال ووظيفته ، الوهم الجمالى ، العلاقة بين الفن والأخلاق ، الفن والفلسفة ، «النفس الجميلة» ، اللطافة ، والوقار فى الناس ، وموضوعات الطبيعة ، وما إلى ذلك . وبالنسبة لأغراضنا فإنه يكفى أن نعرض - بإيجاز - لبعض المسائل التى ستكون هامة للنظرية الأدبية . ويمكن للإنسان أن يتتبع التطور المعقد لشيلر فى وجهات نظره بالنسبة لهذه المشكلات . لقد تحرك من نزعة تعليمية فجّة بالأحرى إلى وضع يدرك التمايز والتباعد فى العالم الجمالى ، وذلك فى ظل تأثير تحليل كانت . وهو يبدو فى بعض صياغاته أنه يقترب من وضع الفن للفن ، الذى قيل إنه واحد من مبتدعيه الأوائل الأساسيين .^(١٢) لكن سيكون هذا خطأ جسيما فى فهم وجهة نظر شيلر الفعلية ، والمصطلح التعس المفضل «دافع اللعب» الذى يشخص به النشاط الجمالى الحر . فلا شأن لدافع اللعب بالنقص فى النتيجة ، وطيش لعبة الطفل وعدم حقيقتها . إنه مصطلح يشير إلى تحرر الفنان من الأغراض العملية المباشرة ، تحرر من النزعة النفعية والنزعة

(١٢) قارن ريز فرانسميس إيجلر : «نشوء نظرية الفن للفن فى ألمانيا وإنجلترا» ، الجزء الثانى . نورثامبتون ،

ماسوشيتس ، ١٩٢١ ، ١٩٢٤ ، انظر أيضا إرفنج بايت : «شيلر منظرًا جماليا» فى «عن كون الإنسان مبدعا» (يوسطن

، ١٩٣٢) من ١٣٤ - ١٨٦ ، بالنسبة للتعبير الفصح لوضع شيلر استنادًا إلى اقتباسات قليلة .

الأخلاقية ، إنه يشير إلى إبداعيته ، يشير إلى «نشاطه الذاتى» . والفنان فى تصور شيلر هو الوسيط بين الإنسان والطبيعة ، بين العقل والحس ، بين الدافع إلى تمثل عالم الحواس والدافع إلى إخضاع العالم لقانون الأخلاق . وهكذا يلعب الفن دورا حضاريا هائلا ، يصفه شيلر فى كتابه «رسائل عن التريية الجمالية للإنسان» (١٧٩٥) . إن الفن يداوى جروح الحضارة والانقسام بين الإنسان والطبيعة ، بين عقل الإنسان وحواسه . إن الفن يجعل الإنسان كلاً مرة أخرى ، إنه يصالحه مع العالم ، ومع نفسه .

وسيكون من الخطأ فى الفهم أن نعد شيلر محبا للجمال ؛ لأنه أدرك الطبيعة الخاصة للفن ، ورأى فيه نشاطا حرا ؛ وسيكون من الخطأ الجسيم المماثل إذا ما اعتقدنا أنه صاحب نزعة شكلية ؛ لأنه يقول «فى العمل الفنى الجميل وحده لا يجب أن يعمل المحتوى شيئا ، إن الشكل هو كل شيء» إن السر الخاص لفن الفنان البارح هو أنه يححر المادة عن طريق الشكل» . (١٤) إن الشكل والمادة يستعملان - هنا - بمعنى كانتى خاص يفترض ثنائية بين مجرد المعطيات الحسية غير المنظمة ومقولات عقل الإنسان . وبصفة عامة ، ومهما يكن الأمر فإن شيلر يصوغ نظرية عن التبادل الدقيق بين الشكل والمحتوى ، إنه يصوغ «نظرية عن الوحدة الفعلية والنفاذ المتبادل بين المادة والصورة» (١٥) ؛ لأنه يستخدم مصطلح «الشكل الحى» . (١٦)

(١٤) المصدر السابق ص ١٩٤ .

(١٥) الأعمال الكاملة ، بإشراف جونتر ، المجلد ١٨ ، ص ٨٣ .

(١٦) الأعمال الكاملة . المجلد ١٨ ، ص ١٠٠ .

فى البداية استشارت شيلر عبارة حادة عن النظرية العضوية . فقد قرأ بحث كارل فيليب مورس^(١٧) «عن المحاكاة التشكيلية للجميل» (١٧٨٧) ، ولم يهجه «التأكيد المبالغ فيه من أن كل عمل من عالم الجميل يجب أن يكون كلا مستديرا كاملا ، فإذا ما اقتُعد نصف قطر واحد من هذه الدائرة ، فإنه يهبط إلى أسفل ما لا فائدة فيه . ووفق هذا التعبير لن يكون لدينا عمل كامل واحد ، ولا نتوقع أن يتوفر لنا عمل كامل واحد فى التو» .^(١٨) ولكن فيما بعد - وربما تحت تأثير جوته - فإنه يقول : «إن كل عمل من أعمال الشعر - طالما أنه على هذا النحو : حتى لو كان (مفترضا) فحسب ، وهو كُـلٌ منظم فى ذاته - يجب الحكم عليه فى ذاته لا وفق صياغات عامة ، وبالتالي وفق صياغات جوفاء» .^(١٩) وعلى أى حال فإن شيلر فى ممارسته النقدية كثيرا ما يترد إلى ثنائية الشكل والمحتوى ، الموضوع والتناول . وهو يناقش باستمرار اختيار الموضوع ؛ حتى إنه يقول : إن «اللمحظة الحرجة الكلية فى الفن قائمة فى ابتكار قصة شعرية» .^(٢٠) ولا توجد إلا مناقشة بسيطة للمشكلات الصورية الفنية فى كتابات شيلر ؛ حتى عندما يتجه إلى التفاصيل الشديدة لمعمليات التأليف عنده أو عند جوته . وهو فى مهمته النقدية فى امتداحه لكتاب «فن الشعر» لأرسطو ، والذى لم يقرأه

(١٧) كارل فيليب مورس (١٧٥٧ - ١٧٩٣) : كاتب ألماني أستاذ علم الآثار بكلية الفنون ببولن عام ١٧٨٩ ، وله مؤلفات جمالية ، وساهم فى الدراسات السيكلوجية ، كما أن له روايتين تعلمان من السير الذاتية ، وله كتب فى الرحلات . (المترجم) .

(١٨) الرسائل بإشراف جوتاس ، الرسالة الثانية من ٢٠٠ .

(١٩) جوتاس ، المجلد السادس من ٢٢٩ : إلى كريستيان ج. شوتز ، ٢٢ يناير ١٨٠٢ .

(٢٠) جوتاس : المجلد الخامس : إلى جوته ٤ أبريل ١٧٩٧ .

إلا متأخرا جدا (١٧٩٧) - وهذا يشير أشد استغراب - يعده «القاضي الصارم لكل إنسان يتمسك بحدّة بالشكل الخارجى ، أو يتجاهل الشكل بالكلية» .^(٢١) لكن هذه المشكلات هي مشكلات علم الجمال العام ، وهي هامة وإن كانت من أجل النظرية الأدبية . والأهمية الأساسية لـ شيلر بالنسبة للنقد يجب البحث عنها بالأحرى فى إعادة صياغته للجدال القديم بين القدماء والمحدثين ؛ فيطرح ثنائية جديدة عن الشعر «الفطرى» و «الوجدانى» ؛ وهي ثنائية توسّع فيها فأصبحت نظرية للأدب الحديث والتاريخ الكلى للأدب ، ولنظريته الجديدة عن الأجناس الأدبية ، التى تحاول أن تحل محل التصنيفات التقليدية مقولات جديدة عن «أحوال الشعور» . إن شيلر فى المقام الأول هو فقط منظرٌ للأدب ، لكنه يطرح أيضا نظريته فى إطار محدود للغاية من النقد التطبيقي ، الذى لا يضىء فحسب فهم نظريته ، بل له أيضا قيمة داخلية كنقد لمؤلفين ألمان قديرين ، معظمهم معاصرون : جوته أساسا وبرجر وكلوبتشوك^(٢٢) وشيلر نفسه لأنه يحلّل ويستعرض جهرة (وإن كان تحت اسم مجهول) عمله بتتزه ونجرّد شديدين .

لقد توقع شيلر التولّد الكامل لفنه من تأملاته ، لكنه توصل إلى الحكم على القيمة العملية والمباشرة للنظرية بالنسبة للفن على نحو سلبى تماما . كتب شيلر : «لا تزال هناك مشكلة قائمة ماذا كان لفلسفة الفن فيها ؟ ما الذى يمكن

(٢١) جوناكس : المجلد الخامس ؛ إلى جوته ٥ مايو ١٧٩٧ .

(٢٢) فريديك جوتليب كلوبتشوك (١٧٢٤ - ١٨٠٣) شاعر ألماني أحرز شهرة عريضة عندما نشر عام ١٧٤٨ أول ثلاثة مقاطع من ملحمة الدينية (المسيح) بوزن غير مقفى . وعاش فى كوينهاجن من ١٧٥١ إلى ١٧٧٠ ثم نشر فى هامبورج بعد ذلك المقاطع من الخامس إلى المقطع العشرين من ملحمة (المسيح) . ويجانب هذا له كتابات نقدية ومسرحيات دينية . (المترجم) .

أن تقوله للفنان ؟ . وقد اعترف بأنه سوف يعطى «كل ما أعرفه ويعرفه الآخرون عن علم الجمال التجريدى من أجل ميزة تحريرية واحدة ، من أجل حيلة واحدة للحرفة» . ولقد اشتكى أنه هو نفسه قد «طبّق» ميتافيزيقا الفن على نحو مباشر للغاية على الأشياء ، وتناوله كأداة عملية ، وهو أمر ليس ملائما له ، طارحا استعراضه لبرجر وماتيسون^(٢٣) كمثالين .^(٢٤) وعندما أصبحت «عذراء الأورليانز»^(٢٥) موضوع تحليل ميتافيزيقى عند أحد أتباع شلنج ، اشتكى شيلر أنه لا يوجد أى «انتقال من الصيغ الجوفاء العامة إلى الحالة الخاصة» : «إن الفلسفة والفن لم يستوعبا بعد كل منهما الآخر ، ولم ينفذا كل منهما فى الآخر ، ويفتقد الإنسان أكثر من ذى قبل (آلة منطقية) تتوسط بينهما» .^(٢٦) ولقد كان هذا هو هدف شيلر بالضبط ، والذي يصعب أن يعد شيئا طوبويا أو غير هام .

وأهم نقد عند شيلر هو بحثه عن «الشعر الفطرى والشعر الوجدانى» (١٧٩٥ - ١٧٩٦) ، وهو قائم على تقابل بسيط مخادع : الشعر «الفطرى» هو شعر «طبيعى» كُتِبَ والعين واقعة على الشيء - إنه «محاكاة للطبيعة» ، فن موضوعى واقعى أساسا ، فن لا شخصى ، تشكيلى ، بينما الشعر «الوجدانى» تأملى مدرك ذاتيا ، شخصى ، وموسيقى . والشاعر «الوجدانى»

(٢٣) فريدريك فون ماتيسون (١٧٦١ - ١٨٣١) : شاعر ألماني أمعن مكتبة ملك فورتمبيرج فى شتوتجارت فى عام ١٨١٢ ، يمتلك شعره «بالترجمة السهوية والعنوية : وهناك فقرات من الشعر الرعوى . وقد ألف قصيدة «أوليليد» : لكى يلحنها بيتهوفن (الترجم) .

(٢٤) جوناس ، المجلد الخامس ، ص ٢٩٢ ، ص ٢٩٤ ، ٢٩٧ : إلى همبولت ٢٧ يوليو ١٧٩٨ .

(٢٥) مسحة كتبها شيلر عن جان دلو (الترجم) .

(٢٦) جوناس ، المجلد السادس ، ص ٢٣٢ - ٢٣ : إلى جوت ٢٠ يناير ١٨٠٢ .

مواجه بالهوة بين الواقع والمثال ، ولديه الاختيار من وجهات النظر تجاهه . وهو يستطيع أن يؤكد المسافة بين المثالي والواقعي ، ويتطلع من ذروة المثالي إلى الواقع ، ومن ثم يتخذ موقف السخرية . وهو يستطيع أن ينوح على فقدان المثالي ، ويكتب مراثي . أو يستطيع - أخيرا - أن يتخيل المثالي في الماضي أو المستقبل على أنه حقيقي ، ويكتب أناشيد رعوية . وتنازع تصنيفات شيلر بالنسبة لهذه النقطة : ففي البداية تجاهل الأنشودة الرعوية . ثم لم يعترف بها إلا على أنها فرع من الرثاء ، ثم منحها أخيرا مكانة مستقلة . ريادة على ذلك فإن النظرية العامة واضحة : إنها تصنيف لا للأجناس الأدبية التقليدية ، بل لأحوال الشعور ، بوجهات النظر تجاه الواقع : فيمكن أن توجد دراما - مرثية مثل «ناسو» لجوته ، أو تراجيليا ساحرة مثل مسرحية شيلر نفسه «الصوص» ، وقصيدة «الفردوس المفقود» للتون ، و «الفصول» لطومسون ، يمكن أن يكونا مثالين لكل الأحوال الوجدانية الثلاثة . (٢٧)

وتقترن هذه النظرية الجديدة عن الأحوال الشعرية بخطة للتاريخ ونظرية في الأدب الحديث . وقد دلت هذه النظرية على تبرير ذاتي لشيلر في منافسته لجوته ، وأصبحت نقطة الانطلاق عند الأخوين شلجل ، اللذين أعادا صياغة ثنائية شيلر الخاصة بالتقابل بين الأدب الكلاسيكي والأدب الرومانسي . وصعوبة ربط علم النماذج الشخصية للأدب بفلسفة لتاريخها ، وتطبيق نقدي عيني على الشخصيات والعصور الخاصة لم يتم التغلب عليها بالكامل ؛ فهناك تفككات في الصياغة ، وانحرافات في معنى المصطلحات ، وتأكيدات مختلفة في تقييم شيلر . وأنماط وجهات النظر الذاتية إما متميزة تميزا حادا أو مرتبطة بشدة بفترات

تاريخية معينة . والحقب كثيرا ما جرى تشخيصها فى إطار معايير تعسفية قليلة وفق الخصائص النوعية للمؤلفين الأفراد . ومن السهل الإشارة إلى أنه لم يكن هناك على الإطلاق شاعر «فطرى» تماما أو عصر «فطرى» تماما ، وإن شيلر كان يفكر كثيرا فى إطار المتقابلات والأنماط النقية والعصور البارزة . ولكن مع هذه التحفظات أعطت النظرية بصيرة عميقة فى عملية الأدب ، والوضع الخاص للأدب الحديث .

إن الشعر «الفطرى» هو أساسا شعر العالم القديم - وخاصة شعر هوميروس ، والشعر «الوجدانى» هو شعر عصر يكون الشاعر فيه فى صراع مع بيئته ، ويتقسم داخل نفسه . إن العقل والشعور منفصلان ، وتكون وحدة التقدير قد دُمّرت و «تفكك الإحساس» (إذا ما استخدمنا مصطلح الشاعر إيلوت) يكون قد تمّ . وعلى أى حال يدرك شيلر نفسه أن التفرقة التاريخية لم تكن خالصة وواضحة تماما بشكل مطلق . فهو يعرف أن هناك شعراء «وجدانيين» فى العالم القديم ، وخاصة قرب خاتمته (على سبيل المثال هوراس) ، وهو يعترف بإمكانية وجود شعراء «فطريّين» فى الأزمنة «الوجدانية» الحديثة ، على الأقل فى حالات مفردة . ومثاله العظيم الذى كان فى ذهنه حتى ولو لم يكن يسميه هو جوته ، الذى كان قربه من الطبيعة والتلقائية والواقعية والموضوعية هو الهدف الدائم لإعجاب شيلر وحسده . وموقفه تجاه جوته ورأيه فى إمكانية الشعر «الفطرى» فى الأزمنة الحديثة كانا - مهما يكن الأمر - ملتبسين تماما . فمن جهة يريد أن يقدر جوته ويضعه فى مكانته كأعجوبة باقية محظوظة ، ويكاد يكون فلتة من فلتات الطبيعة فى عصر كان هو ومعاصروه فيه بالضرورة «وجدانيين» ، ومن جهة أخرى أراد أن يعتقد أن جوته هو ضمان لإمكانية

إعادة ميلاد الشعر «الوجداني» باعتباره المثال العظيم للألمانى المصطبغ بالصبغة اليونانية صاحب النزعة الكلاسيكية الجديدة . ومن جهة احتفل شيلر بالقديم الكلاسيكى . ولقد اشترك - إلى حد كبير - فى الهلينية المتطرفة لدى أصدقائه : جوته وهمبولت وهيلدلين . ولقد رأى مثال الإنسانية متحققا فى اليونان ، وأراد أن يستعيد فى عصره . ولكنه من جهة أخرى أقر بأن هذا مستحيل ، وأنه هو نفسه مثل عصره كله : ملزم بالنزعة التأملية والنزعة النقدية الذاتية والانفصال بين الرأس والقلب و «النزعة الوجدانية» بالمعنى الخاص به للكلمة .

وما يريد شيلر على الأقصى هو تصالح العراقة «الفطرية» والحداثة «الوجدانية» ، تصالح الطبيعة والفن ، تصالح الإحساس والعقل ، تصالح شخصيته هو مع شخصية جوته . ويقول شيلر عن موضوعات الطبيعة : «إنها هى ما نحن عليه ، وهى ما يجب أن نكون عليه ثانية فى يوم ما . لقد كنا الطبيعة كما كانت ، وحضارتنا يجب أن ترجعنا ثانية إلى الطبيعة عن طريق العقل والحرية» .^(٢٨) وهو يشرح الأمر قائلا : «هذا الطريق الذى يتبعه الشعراء المحدثون هو قبل كل شئ نفس الطريق الذى يجب أن يسير عليه الإنسان بصفة عامة . والطبيعة تجعله متحدا مع نفسه ، والفن يقسمه ويفصله ، وهو من خلال المثالى يعود إلى الوحدة»^(٢٩) . إن الطبيعة والفن والمثالى هى المراحل الثلاث التى تقابل الشعر الفطرى والوجدانى و «المركب» ، الذى ليس له مصطلح خاص به عند شيلر .

(٢٨) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٤٨١ .

(٢٩) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٠٥ .

ونحن لا نحتاج إلى أن نفحص مدى اتفاق مفهوم الشعر «الفطرى» بالفعل مع التصور الحديث لطبيعة الشعر اليونانى ، ولا حتى شعر هوميروس . لقد سبق لـفريدريك شلجل أن شرع فى هدم هذا التصور عن اليونانيين ، وهو التصور المستمد أساسا - فى ألمانيا على الأقل - من عبارة فنكلمان عن «بساطتهم النبيلة وعظمتهم الهائلة» . ولقد صحح بوركهارت ونيتشه موقف الكلاسيكية الألمانية ، وربما أكّدا أكثر على ما هو «ديونيسى» ، وما هو «فوضى» ، وما هو «خطر» ، وما هو مركّب عند اليونانيين . لكن الدقة التاريخية لصورة شيلر عن اليونانيين لا تهم كثيرا . إننا يجب أن ندرك المهارة والبصيرة التى يتم بهما تشكيل النمط . وشاعر شيلر «الفطرى» ليس بطبيعة الحال الشاعر البدائى ، بل هو شاعر يلاحظ الواقع بهدوء ، ويعيش كل صلة بالطبيعة ، ويكون صداقات مع القوى الكونية بتحويلها إلى آلهة جميلة . وقصيدة شيلر المبكرة «آلهة اليونان» (١٧٨٨) قد وجدت الصيغة الكلاسيكية للتقابل الذى صاغه فى البداية لسنج بين هيكल المقابر المسيحية والشباب الجميل ؛ فتضاف شعلة على التواييت الحجرية القديمة . إن اليونانيين يختلفون هنا بمشاعرهم تجاه المنظر الطبيعى والطبيعة . إنهم لا يعرفون النظرة الآلية للكون ؛ إنهم يرون الطبيعة ممتلئة حيوية ، ويعيشون فيها ، ولديهم - بكلمات الشاعر الإنجليزى ردرورث - «المحات تجعلنى أقل تعاسة» . إن اليونانيين موضوعيون ، وواعون بتجرد ، ومباشرون فى علاقاتهم الأخلاقية . ويصور شيلر هذا التقابل بالعلاقة القائمة على الأمر الواقع عند هوميروس ؛ للتلاقى بين ديامدس وجلاسوس فى ساحة المعركة أمام طروادة . لقد تعرف العدوآن كل منهما على الآخر ، على أنهما ضيفان سابقان ، واتفقا على أن يتجنب كل منهما الآخر ، وأن يتبادلا درعيهما كتذكّار . ويصف أريوستو منظرا مماثلا للفارسيين فارو وريئالو ، وهما ينخرطان

فى قتال وحدهما ، ثم ينشران السلام ، ويركبان معا حصانا واحدا ؛ لكى يقتنيا أثر انجليكا . ولما كان أريوستو مواطنا عالميا متأخرا وبسيطا أقل فى نزعته الأخلاقية ، فإنه لا يستطيع أن يخفى دهشته وعاطفته فى ارتباطه بهذه الحادثة ، ويتغلب عليه شعور بالمسافة بين تلك العادات وعادات عصره هو . وفجأة يكف عن تصور الموضوع ، ويظهر فى شخصيته وهو يخاطب «شهامة الفروسية القديمة» . (٣٠)

ولم يكن هوميروس وحده هو الذى فى عقل شيلر ، فشكسبير أيضا عنده شاعر «فطرى» بالنسبة لإحساسه بالكلمة . ويعترف شيلر بأنه فى البداية «قد استأثره برود شكسبير ، وعدم اهتمامه ؛ مما سمح له أن يمزج فى غمار أعلى درجات الشجن ، ويجعل الغنى يقتحم المناظر الأسيرة للقلب فى «هاملت» و «الملك لير» و «ماكبث» . . . إلخ . ولم أكن قد توصلت بعد إلى فهم الطبيعة من الوجهة الأولى» . إن شكسبير «فطرى» ؛ لأنه موضوعى : «وهو يشبه الرب من وراء بناء الكون فهو يقف وراء عمله . إنه عمله وعمله هو» . (٣١)

وشيلر بحديثه عن «المحاكاة الفطرية للطبيعة» لا يعنى النزعة الطبيعية . إنه يشارك فى الاستنكار الكلاسيكى الجديد لما هو «ألماني» وعام ، وما هو خيالى يشع . ومثاله عن الفن «الفطرى» هو كلاسيكية رائعة ، فن قائم على المبادئ الخالدة للطبيعة . وهو يعترض - بشكل ملح - على النزعة الطبيعية ، ويفعل هنا بحمية متزايدة .

إن الشاعر «الوجداني» هو الشاعر الحديث ، الشاعر فى عصر الحضارة والمعارف والتخصص - وهو منقسم على نفسه ، وهو فى صراع مع المجتمع .

(٣٠) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٠١ .

(٣١) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٤٩٩ - ٥٠٠ .

وشيلر لديه شعور غير عادى بعصره واغتراب الفنان من عصره . ولقد أدرك أن الفطرة غريبة على عصره : «الشعراء من النمط الفطرى لا مكان لهم فى العصر الاصطناعى . ويصعب أن يكونوا على وجه الاحتمال فيه بأى حال من الأحوال ؛ إلا إذا أصبحوا وحوشا فى عصرهم ، ولا تنقذهم إلا صدفة الحظ من تأثيره الذى يصيب الناس بالشلل . وهم لا يستطيعون أن يخرجوا من المجتمع إطلاقا ، وإن كانوا يبدون أنهم خارجة بين الحين والحين ، ولكنهم بالأحرى أشبه بالغرياء الذين نفخر إزاءهم أقواهم أهونا دهشة ، باعتبارهم أبناء الطبيعة أصحاب الأخلاق المريضة ، والذين يثيرون غضبنا» .^(٣٢) إن الشاعر «الوجدانى» الذى لا يستطيع أن يحاكى الواقع الأساسى حوله يجب أن يسعى إلى مثال ، يجب أن يبحث عن «اللامتناهى» ؛ بينما الشاعر «الفطرى» يمكن أن يكون قاصرا على العالم المتناهى قدامه . الشاعر «الوجدانى» لن يكون كاملا إطلاقا على غرار الشاعر «الفطرى» ، لأنه لا يصل إطلاقا إلى هدفه ، إلى المثالى ، إلى الكامل . الشعر «الفطرى» هو فن المتناهى ؛ والشعر «الوجدانى» هو فن اللامتناهى .^(٣٣) وغالبا ما يفكر شيلر فى أنه يوجد شيء أسمى من مجرد ذلك المسمى لدى الشاعر «الوجدانى» عن القناعة والإلحاح لدى الشاعر «الفطرى» .

وأحيانا ما يصبح شيلر ناقدا صراحة للأدب اليونانى ، فهو يعترض عليه على أنه «مجرد أدب جمالى»^(٣٤) ، وهو يعلن خيبة أمله من وجهة نظر

(٣٢) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٠٢ .

(٣٣) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٠٧ .

(٣٤) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٣١٠ فى ملاحظة عن بحث لثلهم فون هيبولت «دراسات عن المصور

القديم ، وخاصة المصور اليونانية» (١٧٩٣) .

اليونانيين المنحطة وغير المثالية تجاه النساء .^(٣٥) وهو فى استعراضه لمسوحية «أفيجينيا» لجوته يعقد مقارنة بينها وبين مسرحية «أفيجينيا» ليوريبيديس ، وهو يفضل - بالقطع - رهافة جوته الإنسانية على قسوة الشاعر اليونانى . ومناجاة أوريسست التى يفترق فيها عن المنتقمات فى عقله (الفصل الثالث ، المنظر الثانى) تبدو لشيلر أنها لا تعرض تفوق جوته على يوريبيديس فحسب ، بل تظهر أيضا المدى الذى يستمده الشاعر الحديث من «تقدم الثقافة الأخلاقية والروح الأكثر اعتدالا فى عصرنا» ، و «الإنسانية الأجمل لمعادتنا الحديثة» .^(٣٦)

والأكثر شيوعا هو اتساق شيلر وراء تفضيل الشعر (الوجدانى) على أسس سلبية . ونحن لا نستطيع - بكل بساطة - أن نعود إلى الشعر القطرى ، والحلم الرعوى هو مجرد وهم . ويجب أن نعيش فى زماننا وحسب الطريقة التى يعبر بها الشعراء عن الإنسانية المعاصرة ، فأسمى تصور للشعر هو «أن يعطى أقصى تعبير كامل عن الإنسانية» .^(٣٧) وأقصى هدف لنا هو العودة إلى الطبيعة ، لكن يجب أن تكون عودة واعية وإرادية . إن الفن الحديث - فى ذروته - عليه أن يوجد الكلى والجزئى ، الفردى والمثالى ، الضرورة والحرية .

لقد طور شيلر نظرية الأحوال الأربعة للشعور بأصالة كبيرة . وهو فى كل حالة يستنبط - أيضا - معيارا للقيمة ، ويظهر الخطر الخاص بالانحراف الذى يمكن أن تعرض له «هذه الأحوال الخاصة بالشعور» . إن الشاعر «القطرى فى خطر

(٣٥) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٤٧ - ٥٤٨ .

(٣٦) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٩ ، ص ٢١٧ - ٢١٥ .

(٣٧) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٠٤ .

دائم ، أن ينزلق إلى ما هو منحل وتافه ، وما هو طبيعي محض ، لأن بالضرورة أكثر اعتمادا على الطبيعة وعلى بيئته وعلى المجتمع . وهو - لكي يكون شاعرا - يحتاج إلى طبيعة «غنية في الاشكال ، وعالم شعري ، وإنسانية فطرية» ^(٢٨) ، ومن ثمّ معرض أكثر لأن يخضع لمجرد الشعور ومجرد المحاكاة الطبيعية . إن التفاهة والانحطاط يمكن أن يوجد أحيانا في شكسبير وموليير وجولدوني ^(٢٩) وهولبرج ^(٣٠) ، ناهيك عن هوميروس وأريستوفانيس وبلوتس .

هذه هي وجهة النظر التي منها يحكم شيلر على برجر في استعراض آثار الكثير من التعليق الاستنكاري ، بسبب ما فيه من نقص الوضوح وإظهار الانحطاط العقلي . ولكن يصعب أن نشين كيف يمكن أن يطبق إدانة النزعة الطبيعية الفجة في موضوعات برجر وتفاهاات قاموسه الشعري وأشكال المحاكاة الشديدة الشائعة في قصائده . وهناك أيضا الكثير من أوجه الحق في نقده التعبير المباشر ، ومجرد تلقائية الشعور ، وتدفق الانفعال ، وهي الأمور التي يفتخر بها برجر . وربما يتفق شيلر مع «مفارقة الكوميدي» عند ديڤرو ، ووردزورت الذي دعا إلى «الانفعال المسترجع في لحظات الهدوء» ^(٤١) ، وعلى الشاعر أن يحذر

(٢٨) الأصال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٤٥ .

(٢٩) كارلو جولوني (١٠٧ - ١٧٩٢) : كاتب مسرحي إيطالي أبدع الكوميديا الإيطالية الحديثة بأسلوب موليير ، ويكتب حوالي ١٥٠ مسرحية كوميدية منها (إميليا) . (المترجم) .

(٤٠) فريديج هابرج (١٦٨٤ - ١٧٥٤) : أديب نرويجي مؤسس الأدب النرويجي والدنماركي ، كتب الملحمة ومسرحيات كوميدية للمسرح الدنماركي . (المترجم) .

(٤١) ذهب لـ أ. ويلواي إلى أن وردزورت استمد فكرته من شيلر ، وأنه قرأ العرض الذي قدمه عن برجر . ولكن من الممكن أن نعترف بأن نظرية وردزورت قائمة على تجريته الشخصية . انظر : وردزورت والمآلء في دراسات المآلء مهداة إلى الأستاذ م. ج. فيدره ، (أكسفورد ، ١٩٢٨) ص ٤٢٢ - ٤٥٨ .

أن يتغنى «بأله وسط الالم» ، إنه يجب أن يكتب «من الذاكرة الأكثر هدوءاً والاكثَر تباعداً» وليس من الانفعال الراهن على الإطلاق : «يجب أن يصبح غريباً عن نفسه ؛ يجب أن يحزر موضوع توهجه من فرديته»^(١٢) ، اللاشخصية والموضوعية . ، وما هو عام وما هو إنساني بصفة عامة ، هي مثال شيلر على نحو ما هو مثال كل أديب كلاسيكى .

ويطبّق شيلر فى هذا الاستعراض وجهة نظره أيضا على مشكلة الشعر الشعبى . وهو يدرك صعوبة أن يصبح شاعرا شعبيا فى عصر انفتحت فيه هوة بين ذوق الصفوة وذوق الجماهير . والشاعر الشعبى الذى لا يستسلم لذوق الجماهير يجب أن يحاول المهمة الأكثر صعوبة بكثير ؛ لإشباع أذواق الخبراء والناس معاً ، وهو لا يستطيع أن يحقق هذا إلا بأن يكون إنسانيا بشكل كلى ، ويرفع الفردى والمحلى إلى العام . وهذه العملية - بمصطلحات شيلر - هي واحدة من عملية الاصطباغ بالصبغة المثالية أيضا بالمعنى الأخلاقى ، عملية تربية لتهديب ورفع الجمهور والشاعر معاً إلى مرتبة النضج . إن الشاعر «ينزل» إلى الجماهير ، ولكنه هو نفسه يجب أن يكون ناضجا وذّا عقلية مثقفة ؛ إذا كان عليه أن يفيد كمُرَبٍّ : «إن النفس الهادئة والساكنة هي وحدها التي تستطيع أن تولّد ما هو كامل» . وواضح أن هذه النظرة جائرة بالنسبة للألمعية القوية والفجة عند برجر التمس ، وبصعب أن تجارى مشكلة الفن الجماهيرى . وهو لا يدين فمحبسب - دون أى تصالح - ما هو منحط وفاحش ، بل يدين أيضا ما هو شخصى وطبيعى . ولم تمسّه إطلاقا الحميّة السابقة على الرومانسية لما يشبه الاغنية وما هو بدائى . ولا يوجد «الشعر الشعبى» كما تصوره هررد فى الشعر «الفطرى» .

(١٢) الأصال الكاملة ، المجلد ١٩ ، ص ٢٤٠ ، ص ٢٤٢ .

لقد واجه شيلر فيما بعد مشكلة الجمهور بالنسبة للشاعر الحديث . وهو يعترف على نحو كاف من الدهشة بالحاجة إلى «رجل العمل المتعب» (وهذا هو مصطلحه بالضبط)^(٤٣) ، و «الباحث المتبلد» لمجرد الاستجمام والتسلية في الفن . وهو يرى أيضا الخطر الآخر - من أن المطالب الملقاة على عاتق الفن سوف تقتضى الرفع الأخلاقي والتحسّن بطريقة لا تدخل في الحسبان طبيعة الفن ، وتتجاوز تأثيره المباشر على الإطلاق . لكن شيلر عاجز عن حل المعضلة التي كان واحدا من أوائل من رآها . ولقد وضع أملا مترددا في «طبقة من الناس هم ، وهم بلا عمل يكونون شيطيين ، ويمكن أن يصفوا طابعًا مثاليا على الأمور بدون مبالغة» . «ومثل هذه الطبقة - وحدها - هي التي نستطيع أن نحفظ بالكل الجميل للطبيعة الإنسانية التي اضطربت مؤقتا من جرّاء نوع العمل ، وتحطمت تماما من جرّاء الحياة العاملة ، وهو يستطيع أن يعطى بمشاعرها قواعد للمحكم الكلى على كل الأشياء ، التي هي إنسانية خالصة» . غير أن شيلر يخلص - بحذر - إلى أنه : «سواء توجد مثل هذه الطبقة حقا ، أو أن الطبقة توجد الآن في ظروف خارجية مماثلة ، يرد على هذا التصور داخيا مشكلة أخرى لست معينا بها» .^(٤٤) وإدائته الكلية للعمل باعتباره محطّم الحضارة الجمالية ، وإعادة تنظيمه لقوى النفس المدمّرة من جرّاء التخصص الحديث والتزعة التجارية لم يغريا شيلر تماما كي يعجد جمهوره المثالي في أرستقراطية عصره التي توجب عليه أن يلمّع إليها في الكلمات التي اقتبسناها أخيرا . لكن الحل في صفوة مثالية لديها الفراغ والرفاهية تكشف محدودية مثالية شيلر الطوبوية .

(٤٣) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٥٨ .

(٤٤) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٦٠ - ٥٦١ .

نحن نعرف أن جوته كان حجر شحذ شيلر الناقد الدائم لعقله ، باعتباره صاحب النزعة اليونانية العظيمة فى عصر «الوجدان» . وفى البداية شعر شيلر تماما بأن جوته يهاجمه . وحتى بعد لقاء ودود يحكى شيلر أنه لم يحب فلسفة جوته بتمامها : «إنها تستمد الكثير للغاية من عالم الحس ، بينما أنا أستمد من النفس . وبصفة عامة فإن نمط إدراكه الحسى مفرط فى نزعة الحسية ، وهو يتناول ويتحسس الأشياء على نحو مفرط للغاية» .^(٤٥) ولكن سرعان ما حطّم شيلر الجليد ، وكتب لجوته رسالة مطولة (٢٤ أغسطس ١٧٩٤) اعتبرها جوته نفسه «أنها قد لخصت وجودى» .^(٤٦) ولقد أصبحت وثيقة هامة فى تاريخ نقد جوته بما تتضمنه من وصف «لعينه الفاحصة» ، «وخدمته المصيب» ومنهجه فى «التقاط الطبيعة فى كليتها» . إن «جوته يدع بمقتضى الطبيعة ، وينفذ فى تقنياتها الخفية» . ولقد سبق شيلر بالأفكار التى سترد فى بحثه المتأخر عن «الشعر الفطرى والشعر الوجدانى» ، فذكر أن جوته لو كان قد وُلد يونانيا أو حتى لإيطاليا ، وأحيط بطبيعة «منتقاة» وبفن مثالى لكان قد وجد طريقه دون انحرافات مؤلمة : «والآن لما كُنْتُ قد وُلِدْتُ ألمانيا ، ولما كانت روحك اليونانية قد قُلِّفَ بها فى هذا العالم الجرماني الأوربي الشمالى ، فإنه ليس أمامك اختيار آخر سوى إما أن تصبح فنانا أوربيا شماليا (شاعرا «وجدانيا» حسب مصطلح شيلر المتأخر) ، أو أن تلتحق خيالك فيما يحجبه الواقع عنها بمساعدة قوة الفكر ، وهكذا - كما هو الحادث - من الداخل إلى الخارج وبطريقة عقلانية ، فتعطى مولدا ليونان»^(٤٧) .

(٤٥) جوتاس ، المجلد الثالث ، ص ١١٣ : إلى كورنر ، أول نوفمبر ١٧٩٠ .

(٤٦) جوته إلى شيلر : ٢٧ أغسطس ١٧٩٤ ؛ فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل العاشر ، ص ١٤٣ من ١٨٣ - ١٨٤ .

(٤٧) جوتاس ، المجلد الثالث ، ص ٤٧٢ - ٤٧٣ : إلى جوته ، ٢٤ أغسطس ١٧٩٤ .

والأفكار الواردة في هذه الرسالة الشهيرة غامضة ، بل وغير متسقة .
والإبداع وفق مثال الطبيعة هو ثناء عام جدا . بل إن هذا متناقض مع اعتراف
شيلر باهتمام جوته بالنتيجة الواعية لما هو كلاميكي ، ومشكلة ترجمة
المفاهيم إلى حدس ، والأفكار إلى مشاعر . وقد واصل شيلر في
رسالة أخرى صغيرة قوله : إن جوته قد أنجز بنجاح تحويل «القوة المفكرة إلى
تخيل ، وهو يضفى طابعا عموميا على حدسه ، وجعل انفعاله توجيهيا» ،
على حين أن فهم شيلر هو مجرد شيء رمزي يحوم «بين المفهوم والحدس ،
بين القاعدة والانفعال ، بين التقنية والعبقرية» .^(٤٨) وهنا جرثومة حديث شيلر
التأخر عن الطوائف والتقابل بين الشاعر «الفطري» الموحد ، والشاعر
«الوجداني» المنقسم .

ولقد كرّس شيلر أيضا انتباهها نقديا خاصا تماما لعدة أعمال من أعمال
جوته . ونحتوى المراسلات مع جوته عرضا حريصا وخطوة خطوة لروايته
«فلهلم ميستر» والتي قرأها في حلقات وهي مخطوطة . ولقد شخّص رواية
«فلهلم ميستر» ، باقتناع : وجهة نظر جوته عن التجرد والتجسد ، الاندفاع العام
للفعل ودافع الأحداث والشخص . وهو يلح دائما على مزيد من الوضوح
في اقتصاد الكل ، وتقليل ما هو «روائي» خالص ، و «الحيل الملحمية الخالصة» ،
والإشارة إلى ما هو أخلاقي وإلى الفلسفة . وبعد أن أعاد شيلر قراءة رواية
«فلهلم ميستر» كاملة تولاه انطباع غير مريح بما فيها من نثرية تناولها في إطار
نظريته عن الأجناس الأدبية . إن الرواية هي مجرد «ملحمة راقية» ؛ فينقصها
وقار النظم الذي يرفعها إلى عالم الشعر ، مثل «هرمان ودوروثيا» لجوته ، التي
يساندها لا شيء إلا لتغمتها ووزنها الشعرى . وفي بحثه عن «الشعر الفطري

(٤٨) جوناثان ، المجلد الثالث ، ص ٤٨١ : إلى جوته ، ٢٦ أغسطس ١٧٩٤ .

والشعر الوجداني، يناقش رواية جوته «آلام فرتر» بإيجاز على أنها تعرض الموضوع «الوجداني»، وقد جرى تناوله بفطرية. وهناك يتبين شيلر الاستمرارية بين فرتر وتاسو وفاوست، لكن يبدو أنه لا يفلت من التناقض الظاهري للطابع والموضوع الوجدانيين تماماً في يدى الشاعر «الفطرى». ويبدو أنه يعتمد على جوته؛ حتى يحافظ على «الحقيقة الحسية للأشياء».^(٤٩) وقد انتهر شيلر أنبهاراً شديداً بجوته الأولمبي، جوته ذى الطابع الهوميروسي فى «هرمان ودوروثيا»، بل وحتى فى «الابنة غير الشرعية». «^(٥٠) ولم يتبين شيلر أن عظمة جوته الدائمة ليست فى كلاسيكيته ومحاولاته لإبداع صورة مثالية للبورجوازية الألمانية المعاصرة فى أناشيده الرعوية السداسية التضاعيل وروايته الطويلة، ولكن فى شعره الشخصى «المتعلق بالمناسبات»، وفى «فاوست» (التي لم يعرفها شيلر إلا على نحو متفرق). وجوته - أكثر من أى شاعر آخر - أعار نفسه لتحليل شيلر عن الأجناس الأدبية «الوجدانية»: الهجاء مثل «الفراء النقى»، والأنشودة الرعوية مثل «هرمان ودوروثيا»، والمراثية مثل «تاسو» أو «أفيجينيا». والحل الذى توصل إليه شيلر بالتمييز بين الموضوع «الوجداني» والتناول «الفطرى» يبدو أنه استسلام أخرق لثنائية الشكل والمحتوى.

وشيلر فى تحليله للشعر «الوجداني» يقترح مقولات التقسيم النقدى. فكما أن الشاعر الفطرى يخاطر بالتزعة الطبيعية المسطحة فإن الشاعر «الوجداني» معرض أن يخلق بعيداً فى عالم الخيال المشتط. إنه يمكن أن يصبح منمقا ومبالغا و«متحمساً» بالمعنى الإنجليزى فى القرن الثامن عشر. وسعيه إلى ما هو

(٤٩) الأعمال الكاملة، المجلد ١٧، ص ٥٢٨.

(٥٠) جوناثان، المجلد السابع، ص ٦٥؛ إلى ميمبوات ١٨٠ أغسطس ١٨٠٢.

لا متناه ومجاور للإنسانى قد يصبح لغوا شديدا . ويفرق شيلر بين الإفراط فى الانفعال والإفراط فى العرض ، وهو يدرك حقيقة العاطفة التى شعرت بها سانت برو تجاه جوليانى فى رواية «هلويز الجديدة» لروسو أو العاطفة التى شعر بها فرتر إزاء لوت ؛ وهو يدرك حقيقة التودد المرسوم فى قصص الفروسية أو حقيقة «الرقعة» فى الروايات العاطفية الفرنسية والإنجليزية : لكن يندد بها بسبب تجاوز حدود الحقيقة الشعرية ، وإن كان يمكن أن تصف المشاعر المعاشة فى الحياة الواقعية (٤٩) .

وعدم الثقة بما هو مُرهِق ، وما هو خيالى خالص ، وما هو مرغوب فيه يرد فى نقد شيلر لمعاصريه الأصغر الرومانسيين بالمعنى الصحيح . وعلاقاته بالأخوين شلجل - بصفة خاصة - خيَّمت عليها الشكاوى الشخصية ومسائل السياسة الأدبية . ولكن من الناحية النقدية لم يعنف شيلر مع مشاعره عندما ندَّد بالعمل الأدبى «لوسنده» على أنها «أوج الهلامية والتصنُّع الحديثين» (٥٠) أو عندما وجد «جنونفا» للأديب «تيك» «خالية من الشكل» . (٥١) ولقد كان مسرورا نوعا ما ومتحيزا بالاكتر لجان بول ، ووجد منه استياء ، وكان مغرما بتلميذه نوفالس دون أن يتحدث عن كتاباته .

وعلاقة شيلر بالشاعر فريدريك هيلدرلين الذى تبن فى اليوم أنه أعظم معاصريه الشبان هى علاقة أكثر تعقيدا وأكثر تعاسة ؛ فإن شيلر قرن هيلدرلين بجان بول ، وقال : إنه «مبالغ» و «أحادى الجانب» و «ذاتى» ، وهو لم ينسب

(٤٩) الأفعال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٥٤ .

(٥٠) جرناس ، المجلد السادس ، ص ٥٩ ؛ إلى جوت ، ١٩ يناير ١٧٩٩ .

(٥١) جرناس ، المجلد السادس ، ص ٢٧٠ ؛ إلى كورنر ، ٢٧ أبريل ١٨٠١ .

هذه الاشكال من الفضل كثيرا للطبيعة الأصلية لهذين المؤلفين ، بل أرجع الأمر إلى «نقص التغذية الجمالية والتدفق من الخارج ومعارضة العالم التجريبي الذي عاش فيه» .^(٥٢) وهو لم ير فيه إلا رجلا وجدانيا آخر مثل كل الرومانسيين ، وقد فَقَدَ التوازن ، وتحوّل بعيدا في عالم الشطح الخيالي المحض .

ولقد حاول شيلر أن يطرح معيارا عينيا في مناقشة تفصيلية لأحوال المشاعر الوجدانية الثلاثة : الهجاء ، الرثاء ، الانشودة الرهوية . إن الحالة الهجائية تتحدد على أنها الحالة التي تتخذ موضوعا لها التناقض بين الواقع والمثال . وهناك تفرقة تدرج بين الهجاء «العقابي» الذي يجب أن يكون جليلا ، والهجاء «الفاحش» الذي يجب أن يكون جميلا . وهو يدرج جوفنال^(٥٣) وسويفت وروسو كأمثلة للنوع الأول ، كما يدرج سرفانتس وفيلدنج (الذي يدرج أيضا بين الكتاب «الفطرين») وسترن كأمثلة للنوع الثاني . ويصر شيلر على أن الهجاء له مخاطره : إنه يكفّ عن أن يكون شعرا إذا أصبح هجاء انتقاميا ، مجرد تخليق أو قذف مما يفقده حرته الجمالية . كما أنه لا يجب أن يكون «مزاحا» ؛ فهنا تُفقد الرغبة في اللامتاهي . وهو يستغل فولتير كمثال على مجرد «الفطنة» مع نقص في الوجدان ، وإن كان هناك استثناء ما بالنسبة لقصة «الساذج»^(٥٤) وكانديد ، وهما العملان اللذان لم يقرن فيهما فولتير استبصاره بما هو مثالي .

(٥٢) جوناثان ، المجلد الخامس : إلى جوتة : ١٧ أغسطس ١٧٦٧ .

(٥٣) جوفنال (حوالي ٥٥ م - ١٢٧ م) : كاتب هجائي روماني له ١٦ قصيدة هجائية ، هاجم فيها رذائل روما في ظل الإمبراطورية . (المترجم) .

(٥٤) قصة فلسفية كتبها فولتير عام ١٧٦٧ . وقد هاجم فيها استخدام القوة على نحو سيئ ، وعبث عنيد من المعتقدات التقليدية . (المترجم) .

ويعصف شيلر المراثية على أن الشاعر يضع فيها الفن ضد الطبيعية ، والمثالي ضد الواقعي ، مع هيمنة الاهتمام بالمثالي ذاته . ويحاول شيلر هنا أن يقيم معيارا للقيمة : إن مجرد الأسف على فقدان الشخص لا يصنع مراثية حقيقية ، فحتى عمل أوفيد في «تريستان» تلوح بالنسبة لشيلر مجرد مراثية شخصية ، وإن كان هناك عويل على فقدان روما .^(٥٥) وهو يستخدم روسو كمثال على كاتب المراثي الحديث ، لكنه لا يُشبع شيلر ؛ لأنه لا يحقق تناغم الحساسية والحرية وما هو ضروري . إنه نادرا ما يرتفع إلى الحرية الجمالية ؛ وهو يُهيمن عليه كثيرا إما عاطفته أو فكره التجريدي . إنه يبحث عن راحة جسمانية ، ويهرب من العالم ، وليس مثال الحضارة الكاملة التي يجب - في نظر شيلر - أن تكون ضمنية في كل مراثية . وهناك حكم قاس مماثل يقوله عن شعراء المراثي الألمان : هولر^(٥٦) وإفالدفون وكليست وكلوبتشوك . وهو يتدد بكلوبتشوك الذي يبدو أنه الشاعر «الوجداني» المثالي عند شيلر ، والذي يحن إلى «اللامتناهي» و «اللامحدود» بسبب نقص الشكل عنده وتجردهاته العجفاء و «الإفراط في مجرد النزعة الموسيقية» . (إن ما يقصده شيلر بالإفراط في النزعة الموسيقية هو عكس الشعر العيني المصور ، الشعر بدون موضوع ، مجرد استشارة حالة من الحالات^(٥٧) .

والأنشودة الرعوية في خطبة شيلر هي ذروة الأحوال الوجدانية ، لكنه لا يمتدح الشعر الرعوي . وليس الحلم بعصر ذهبي إلا «خيالا جميلا» ،

(٥٥) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ١٨ - ١٨٨ من الملاحظات في الهامش .

(٥٦) البرطت فون هولر (١٧٠٨ - ١٧٧٧) : شاعر وعالم نبات وعالم تشريح سويسري ، انعكست اهتماماته العلمية

في أشعاره (المترجم) .

(٥٧) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٢٤ من الملاحظات في الهامش .

وعالم الرعاة عالم محدود فلا يصلح لأن يكون رمزا دقيقا للمثالى . والأغنية
 الرعوية لجسنر^(٥٨) هى موضع النقد من جانب شيلر ، لأنها «ليست طبيعة كلية ،
 وليست مثالا كلياً» ، إنها مرحلة هجين يراها شيلر أيضا - فى ملاحظة نادرة
 عن الشكل الخارجى - منعكسة فى النثر الشعرى الهجين عند جسنر . ووصف
 الفردوس عند ملتون يلقى استحسانا فى عيني شيلر ، على أنه «الأغنية الرعوية
 الاجمل المعبرة عن النوع الوجدانى الذى يعرفه» .^(٥٩) والأغنية الرعوية المثالية
 عند شيلر ليست «أركاديا»^(٦٠) ، بل «اليزيوم»^(٦١) ، يوتوبيا يتلاشى فيها
 التعارض بين الواقع والمثال تلاشيا تاما ، ويكون هناك هدوء ، ولكنه هدوء
 الكمال ، لا العجز عن الحركة . ولم يكن هذا مجرد نظرية : إنه يبدو وقد اتخذ
 له شكلا هينيا ، ما فى عقل شيلر عندما خطط لقصيدة عن زواج هرقل
 وهيب . والشخصيات الرئيسية فيها آلهة ، وإن كان هرقل الإنسان سيقدم
 العنصر الإنسانى . وقد أمل شيلر أن ينتصر «على الشعر الفطرى عن طريق
 الشعر الوجدانى» .^(٦٢) ومثل هذه الأغنية الرعوية ستكون المقابل للكوميديا
 الراقية ، وهى جنس لم يظهر إلا كصورة للهجاء فى خطة شيلر الأصلية .

- (٥٨) سالومون جسنر (١٧٣٠ - ١٧٨٨) : شاعر سويسرى وهو رسام أيضا كتب قصيدة نثرية إيقاعية هى «أمان»
 (١٧٥٦) وهى تجمع بين موضوعات رعوية وفن الزخرفة المبرقشة ، وتصفى طابعها مثاليا على الطبيعة . (للترجم) .
 (٥٩) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٤٠ .
 (٦٠) رواية نثرية من تأليف الروائى البريطانى سنلى ، ويوجد فى آخر كل فصل تشبيها للرعاة ، وقد بدأها عام
 ١٥٨٠ لتصلية أختها ، ولكن لم تنتشر إلا عام ١٥٩٠ بعد وفاته ، ولم يكن وأنها عنها وفى لحظة احتضاره طلب إبانتها .
 وهى ذات أهمية فى تاريخ الأدب الإنجليزى . (للترجم) .
 (٦١) مكان فى جزيرة فى المحيط الهادى ؛ وحسب الأساطير اليونانية فيها تسكن نفوس الفاضلة بسعادة كاملة . (للترجم) .
 (٦٢) جوناثان ، المجلد الرابع ، ص ٣٣٨ : إلى هيبوات ، ٢٩ نوفمبر ١٧٦٩ .

ولكن يصعب أن نتبين مثل هذه الخطة الورقية لموضوع أسطوري ؛ حتى لو تم تنفيذها في خير أسلوب لشيلر يمكن أن تبرهن على أى شيء عن نظرية الأجناس الأدبية أو أى شيء رئيسي عن العلاقة بين الشعر الفطري والشعر الوجداني . ولهذا لا نندش أنه لم يتمخض عنها شيء .

وربط الأغنية الرعوية بالكوميديا الراقية يظهر كيف أصبح شيلر منخرطاً في التناقض بين الأجناس الأدبية التقليدية وأحوال الشعور الأربعة ، والتي يقصد بها أن تعمل باستقلال تام عن الأجناس الأدبية ، والتي جرى الإعلان عنها ألا تسمح بأى جنس أدبي آخر ، وتستغرق كل الإمكانيات .^(٦٣) غير أن شيلر - طوال رسالة حياته - قد فكّر وكتب الكثير عن الأجناس الأدبية التقليدية ووظيفتها وطبيعتها دون أن يعبأ كثيراً بأحوال وجدانه الجديدة ؛ حتى فيما بعد . وفي بحثه «الشعر الفطري والشعر الوجداني» لمجد مناقشة تدعو للدهشة عن التراجيديا والكوميديا ، ولكن في سياق الهجاء فحسب . وقد جرت الإشارة بالكوميديا الراقية هناك على أنها الجنس الأدبي الذي يسمح بأكبر حرية لعقل الشاعر ، ولقد تأمل شيلر في الأمر ، وقال إن الكوميديا الكاملة تجعل كل التراجيديا إما أنها من نافلة القول أو أنها مستحيلة : «إن هدفها هو أن يتوحد الإنسان بأقصى أمل يسعى إليه ، وهو أن يتحرر من العاطفة والانفعال ، وأن يتطلع من حول نفسه دائماً ، وفي نفسه بوضوح وهلوه ، في كل موضع ، ليجد مزيداً من الفرص أكبر من القدر الأعمى ، وبالأحرى ليضحك على التناقض أكثر من أن يغضب ، أو أن يبكي على الحقد» .^(٦٤) والشاعر في الكوميديا الراقية

(٦٣) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٣٥ - ٥٣٦ من الملاحظات في الهامش .

(٦٤) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥١٥ .

يصل إلى التجرد أو إلى الموضوعية الكاملة التي يصفها شيلر في موضع آخر على أنها التأثير المثالي للتراجيديا . وهذا التمجيد للكوميديا معزول في تفكير شيلر ، وإن كان بالتأكيد ليس بالتافه ؛ إذا ما فكرنا في النظرية الرومانسية اللاحقة والوضع النهائي الذي يعزوه هيجل للكوميديا في كتابه «علم الجمال» .

إن الانشغال الالهامي لشيلر كمُنظر للجنس الأدبي كان مفهوما أنه انشغال بالتراجيديا . وكتاباتة النقدية الأولى كانت مكرسة للمسرح ومسرحيته «للصوص» . وهو في دراسته «عن المسرح الألماني المعاصر» (١٧٨٢) يمتنع مفهوم لسنج عن الدراما باعتبارها نوعا من اللاهوت الطبيعي^(٦٥) ، باعتبارها عالما أصغر ، علينا أن نرى فيه تناغم العالم الأكبر .^(٦٦) والخُطبة المعروفة على نحو أفضل باسم «خشبة المسرح ، منظورا إليها كمؤسسة أخلاقية» (١٧٨٤) ، هي احتفال مقيت بالتأثير الحضاري للمسرح ، وهو مطلب شامل لقوته باعتباره «مدرسة الحكمة العملية» ، باعتباره «مرشدا من خلال الحياة الدينية» .^(٦٧) إن خشبة المسرح تجعل الناس تتحمل معاناتهم ، وأن ينظروا من خلال حماقاتهم ، ويعلمهم التسامح (انظر : ناثن الحكيم) ، إنه يجعل شعبا غير متماسك يتلاحم في أنه ، وهو يقرب الناس معا في تعاطف ، يجعلهم أناسا حقيقيين . وهذا العمل هو ابتداء أبلغ من كل الكليشيهات المستخدمة دفاعا عن المسرح .

(٦٥) هو كيان المعرفة عن الله الذي يمكن الحصول عليه بالعقل الإنساني وحده بدون عون من الوحي . (المترجم) .

(٦٦) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ١٥٢ .

(٦٧) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ١٧٣ .

ويقترّب شيلر أكثر فيتناول نظرية التراجيديا بعد أن قرأ كانت وببحثه «عن علة اللذة فى الموضوعات التراجيدية» (١٧٩٢) ، وهو يستخلم التقابل الكائنى بين «غرضية الطبيعة» و «الغرضية الأخلاقية» للوصول إلى لذتنا فى التراجيديا . وإن انتصار القانون الخلقى على القانون الطبيعى (أى على غريزة الحفاظ على الذات فى حالة تضحية الشهيد أو الوطنى) ، أو القانون الخلقى الأعلى على القانون الخلقى الأدنى (كما فى «كوريولانوس» عند شكسبير ، الذى تنحصر وطنيته وحبّه البنوى على الرغبة فى الانتقام) ترقى لذتنا فى التراجيديا . والفرح لمجرد الغرضية ؛ حتى لو كان سوءاً غرضياً يرقى للأهمية واللذة اللتين نتخذهما فى مكائد الأشرار ، مثل إياجو ولوفليس (فى كلاريساً لريتشاردسون) وبطبيعة الحال بشرط أن ينهزما تماماً . ويفكر شيلر بأن الإنسان يستطيع أن يستخلص نوعاً من القائمة على نحو قبلى لكل الحالات الممكنة للمصراع بين القوانين الأعلى والأدنى . (٦٨)

وهذا البحث السيكولوجى المعنون «عن الفن التراجيدى» (١٧٩٢) يرجع إلى الاهتمام باللذة التراجيدية التى تقبلها لستج والشائعة فى ذلك الوقت . واللذة التراجيدية تنشأ من الشفقة ، من الحنو على الضحية . وهذه الشفقة لا يجب أن تكون ضعيفة جداً ، كما لا يجب أن تكون قوية جداً . فلو كانت ضعيفة جداً فإننا نظل باردين ؛ وإذا كانت قوية جداً فإن الشفقة ستكون مؤلمة ، ومن ثم تكفّ عن أن تكون فناً . إنها قوية جداً عندما يكون الناس بلا حول ولا قوة ، أو يكون الأبرياء ضحايا للأشرار : من أمثال إياجو والسيدة ماكبث ، وهى تكون ضعيفة عندما نرى الملك لير يتنازل عن عرشه بحماقة ، ويقسم حبه

بين بناته . وذروة الشفقة تستثار عندما يستشير المتصور والضحية تعاطفنا : مسرحية «السيد» لكورنى ، وتعاطفنا مورع بين رودريجو وشيمينى ، وهذه المسرحية «هى العمل التراجيديدى الأروع» ، وإن كان شيلر سرعان ما يضيف تكييفها «فى إطار حكايتها» . ^(٧٠) وفى نقطة الذروة فى التراجيديا يختفى كل استياء من القدر ، ويفقد نفسه فى جنس أو حتى على نحو أفضل فى معرفة جليلة تتناسق غرضى لكل الأشياء ، نظام جليل من الإرادة الكريمة . ^(٧١) ومن ثم فإن التراجيديا هى تبرير لله ، تصالح مع نظام الكون .

وهكذا يعيد شيلر صياغة تعريف أرسطو : «التراجيديا هى - إذن - محاكاة سخرية بسلسلة متناسقة من الأحداث (حدث كامل) ، تظهر لنا الناس فى حالة معاناة ، وتستهدف إثارة الشفقة» . ^(٧٢) وشيلر - وهو يطور التعريف - يطرح التفرقة القديمة بين الحقيقة التاريخية والحقيقة الشعرية ؛ وهو يقول : إن الحقيقة الشعرية يجب أن تكون لها دائما الأفضلية فى التراجيديا : وحيث يكرر الرأى الأرسطى عن ضرورة الأبطال الخليط ^(٧٣) ؛ فلا يجب أن يكونوا شياطين أشرارا ، «ولا» يجب أن يكونوا عقولا خالصة ، لا أشرارا ، ولا شهداء ، لا حول لهم ولا قوة . وهو يخلص إلى دعوى قوية ، مفادها أن كل جنس أدبى يتبع غايته الخاصة : «وخير تراجيديا هى التراجيديا التى فيها الشفقة المستتارة ، يكون لها

(٦٩) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٢٢٧ .

(٧٠) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٢٢٨ .

(٧١) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٢٤٥ .

(٧٢) مزيج من الخير والشر ، بحيث يكون الأبطال فى منزلة بين المنزلتين (المترجم) .

تأثير أقل عن الشكل التراجيدي المستخدم بأفضل طريقة» .^(٧٣) وهكذا اعتنق شيلر نظرية التراجيديا المثيرة للشجن التي تُبرئُ البطل التراجيدي من كل خطيئة ، وتعلمنا كيف نتقبل النظام الحكيم المفضل للكون : وهو من ناحية المبدأ لم يتجاوز لسنج .

وعلى أى حال - وفي خلال عام - طرأ على تصور شيلر للتراجيديا تغير عميق . ففي بحثه «عن المثير للشفقة» (١٧٩٣) يقدمه بعبارة : «إن عرض المعاناة - كمعاناة خالصة - ليس هدف الفن ... فالهدف الأقصى للفن هو عرض ما يجاوز الحسى . والفن التراجيدي - بصفة خاصة - يحقق هذا ، بأن يجعل ما هو حسى مستقلا أخلاقيا للناس عن قوانين الطبيعة في ساعة الانفعال» .^(٧٤) على التراجيديا أن تعرض «الطبيعة التي تعاني» ، ولكن عليها أن تعرض أيضا «مقاومة أخلاقية ضد المعاناة» (والحرية الأخلاقية - بالمصطلح الكانتي - هي ما يجاوز الحسى) . إن مجرد الشفقة ، مجرد الحنو محكوم عليه بأنه غير فنى . إن المثير للشفقة لا يكون جماليا إلا بقدر ما يكون جليلا ، بقدر ما يكون فعلا من أفعال الحرية الأخلاقية . وهكذا تكف التراجيديا عن أن تكون تبريرية لنظام العالم ، وتصبح - بالأحرى - عرض الإرادة الإنسانية ، وهي تتحدى الكون . والمقال التالي «عن الجليل» (١٨٠١) يذهب إلى أننا يجب أن نسلم أنفسنا لعدم مفهومية الكون .^(٧٥) فنحن بمشاهدتنا حرية الإنسان في التراجيديا سنكون نحن أنفسنا مهينين على نحو أفضل لمواجهة المعاناة في الواقع . والتراجيديا هي «تطعيم ضد القدر الذي لا يمكن تجنبه» . وهكذا يعود شيلر إلى تفسير من أقدم

(٧٣) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٢٥٠ .

(٧٤) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٢٩٨ .

(٧٥) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٦٢٠ .

تفسيراته للتطهير . إن التراجيديا هي تربية من أجل النزعة الرواقية ^(٧٦) ،
وليست من أجل الأخوة والشفقة الكلية ، كما هي عند لسنج . وهذا تيار
شامل من التنظير في القرن الثامن عشر .

وتتحرك النظرية الدرامية عند شيلر أكثر وأكثر في اتجاه فن مثالي أسلوبى
كامل . فهو - وهو يعلق على شخوص التراجيديات اليونانية - يجدهم
«أقنعة مثالية لا أفرادا» . فشخصية يولييس في مسرحيتى «أجاكس»
«فيلوكيتيس» ليست إلا مثالا على المهارة ضيقة الأفق المجردة من المبادئ
المأكرة . وكريون فى مسرحية «أوديب ملكا» و «أنتيجون» هو - بكل بساطة -
«الوقار الملكى البارد» . لكن شيلر يمدح - الآن - ما سبق أن ندد به : «إن الإنسان
يسائر مثل هذه الشخصيات على نحو أفضل ، عندما يجرى تقديمها على نحو
أسرع ، وتكون ملامحهم أكثر دواما وأكثر صرامة . إن الحقيقة لا يمكن أن تكابد ،
نظرا لأن هؤلاء الأشخاص معارضون للكيانات المنطقية والأفراد فى الوقت
نفسه» . ^(٧٧) وبالمثل فإن تناول الحشد فى «يوليوس قيصر» ينال الثناء ؛ لأن
شكسبير يتطلع إلى «التجريد الشعرى» أكثر مما يتطلع إلى ما هو فردى ، ومن
ثم يدنو جدا من اليونانيين . ^(٧٨) وتحظى مسرحية «ريتشارد الثالث» بمديح رائع
بصفة خاصة بسبب المهارة التى «يعرض بها شكسبير ما لا يمكن عرضه»
ويستخدم «رموزا ؛ حيث لا يمكن تصوير الطبيعة» . ^(٧٩) وشيلر يريد استبعاد

(٧٦) على أساس أن الرواقية عند اليونان قائمة على التحرر من الانفعال مع الخضوع لحكم القدر (الترجم) .

(٧٧) جوناس ، المجلد الخامس ، من ١٦٨ : إلى جوفه ، ٤ أبريل ١٧٩٧ .

(٧٨) جوناس ، المجلد الخامس ، من ١٧٤ : إلى جوفه ، ٧ أبريل ١٧٩٧ .

(٧٩) جوناس ، المجلد الخامس ، من ٢٩٢ : إلى جوفه ، ٢٨ نوفمبر ١٧٩٧ .

المحاكاة المفجعة للطبيعة من الدراما بالكلية بإدراج «أفانين رمزية . . . هي في كل شيء لا تمت إلى العالم الفني الحقيقي للشاعر ، (ومن ثم لا يمكن عرضها ، بل التلميح بها) فتحلّ محلّ الشيء» . بل إنه يتوقع تطهير الشعر بالرمزية : «إن عالم الدراما يضيق على نحو أشد وعلى نحو هام ، وفيها يكون الشعر أكثر تأثيرا» . ^(٨٠) لكن هذه الرغبة في الشعر الأنقى والأكثر تركيزا سرعان ما تنقضها الآمال المتأرجحة التي يعبر عنها بعد هذا مباشرة من أجل مستقبل الأوبرا .

وأخر بيان نقدي لشيلر تمّ له ثقل هو تصديره لمسرحية «عروس مسينا» (١٨٠٣) ، وفيها يبرر استخدامه للجوقة ، ويعلن حربا صريحة على «الترعة الطبيعية» (مصطلح شيلر نفسه) . إن الفن يجب أن يكون حقيقيا ، لكن الحقيقة هي شيء يخلف الواقع وراءه ، وتصبح مثالية خالصة . ويؤمن شيلر - الآن - بأن «الطبيعة ليست إلا فكرة الروح» . والشعر - وبصفة خاصة الشعر الدرامي - يتطلب وهما ، ولكن ليس خداعا حقيقيا : «كل شيء (في الشعر) ليس إلا رمزا لما هو حقيقي» ^(٨١) وهكذا يمكن الدفاع عن الجوقة باعتبارها وسيلة لتطهير القصيدة التراجيدية ، وهو يرفع نفستها ، ويقضى على عنف الانفعالات والعواطف . غير أن شيلر يدرك الاصطناع والصعوبة في الجوقة الحديثة . هناك فرق بين الحياة العامة عند القدماء التي جعلت الجوقة أمرا ممكنا وخصوصية المحدثين : «إن قصر الملوك قد أصبح الآن موصدا ، والبلاط تراجع عن بوابات المدن إلى داخل المنازل ، والكتابة حلت محل الكلمة الحية ،

(٨٠) جوناثان ، المجلد الخامس : من ٢١٢ : إلى جوت ، ٢٩ ديسمبر ١٧٩٧ .

(٨١) الأعمال الكاملة ، المجلد ٢٠ ، من ٢٥٢ - ٢٥٤ .

والناس أنفسهم ، والجماهير الحية الحسية (إن لم تكن تتصرف بعنف وحشى) قد أصبحت الدولة ، ومن ثم أصبحت مفهوماً تجرّدها ، والآلهة قد عادت إلى صلبور الناس^(٨٢) . والكلمات المدهشة الموضوعة بين القوسين ، والتي تدلّين ضمناً الثورة وانتشار العنف ، تظهر كيف كان شيلر قلقاً من جراء النقص الحديث للحياة الشعبية المتماسكة ، وكيف أنه فكّر - على الأقل فى هذه المسرحية - فى الجوقة كأفنون للهرب إلى عالم مستحيل . وفيها يستطيع أن يخلط الديانتين ، اليونانية والمسيحية ، بدون شعور بالتناقض . وكل الأديان يجرى تناولها على أنها «كل جمعى للتخيل»^(٨٣) ، نوع من الأسطورة الشاملة الكلية .

وفى سنوات صداقة شيلر مع جوته كان شيلر مواجهها بمشكلة نظرية الملحمة : ولقد استعرض رواية «فلهلم ميستر» ، وناقش «هرمان ودوروثيا» وعدة خطط ملحمة أخرى لجوته . وهو نفسه فكر فى كتابة ملحمة عن فريدريك الأكبر أو جوستافوس أدولفوس^(٨٤) . ومن المراسلات حول رواية «فلهلم ميستر» ظهر مقال جوته الذى يحدد فيه الفروق بين الشعر الملحمى والشعر الدرامى . لقد قبل شيلر الفروق التى طرحها جوته ، وطورها أكثر بما يتفق مع اتجاهه التأملى ومصطلحه الكانتى . وقد ذهب إلى أن الدراما خاضعة لمقولة السببية

(٨٢) الأعمال الكاملة ، المجلد ٢٠ ، ص ٢٥٥ .

(٨٣) الأعمال الكاملة ، المجلد ٢٠ ، ص ٢٥٨ .

(٨٤) هو جوستافوس الثانى أولفوس (١٥٩٤ - ١٦٣٢) : ملك السويد من ١٦١١ إلى ١٦٣٢ ، المهتر عبقرية عسكرية فى حرب الثلاثين عاماً البنية ، وكان يؤازر البروتستنتية . وكان قد رث حروباً مع الدينمارك وروسيا وبولندا . وفى سنوات ١٦٢٠ أدخل إصلاحات تربوية . (المترجم) .

والملمحة خاضعة لمقولة الجوهر : والحدث غاية فى الدراما ، وهو ليس إلا وسيلة فى الملمحة . ومن ثم يخلص شيلر إلى أنه ما من حدث عنيف ملائم فى الملمحة ؛ لأن هذا سيثير كثيرا من الشفقة ، وبهذا يحدث تمثّل للملمحة فى التراجيديا . ^(٨٥) وتجري عملية نقد كل من «هرمان ودوروثيا» و «فلهلم ميستر» ؛ لاحتوائهما على لمسات تراجيدية . وفى «فلهلم ميستر» يوجد الكثير جدا مما لا يمكن استيعابه ، ومما هو عجيب وإعجازى ، وهذا لا يتفق مع الوضوح الذى يتطلبه شيلر من الرواية . ^(٨٦) وشيلر باهتمامه بالجدل وتصالح الأضداد طورَ نظرية صعبة بمقتضاها يكون مركّب الملمحة والتراجيديا هو ذروة الشعر . وهو يتقبّل رأى جوته الذاهب إلى أن الأحداث فى الملمحة تُروى على أنها أحداث ماضية ؛ بينما يجرى تصويرها فى الدراما على أنها أحداث حاضرة . وعلى أى حال يرى ضمنا «تعارضا بين العبقريّة والأجناس الأدبية» ، أى تعارضا بين مطالب الشعر - بصفة عامة - ومطالب الملمحة أو الدراما . والشعر جميعه عليه أن يجعل موضوعاته عينية وحاضرة على نحو حسى ؛ ومن ثم يوجد فى الملمحة تناقض حاد دائم فى السعى إلى الإبقاء على الأحداث فى الماضى ، مع جعلها عينية بشكل حى . وفى الدراما يوجد تناقض مماثل : الشعر كله يجعل موضوعاته نائية من خلال إضفاء الطابع المثالى ؛ وإلا لم تتأكد الحرية الشعرية أو التغلب على المادة . وهكذا فإن الدراما ، بينما تصور الأحداث فى الحاضر ، يجب أن تجعلها بعيدة عن مجرد الواقع ، يجب أن تظل «تشابها» . وهذه التعارضات بين العبقريّة والأنواع الأدبية لا يجب بطبيعة الحال فى رأى شيلر أن تفضى إلى

(٨٥) جوناثان ، المجلد الخامس ، ص ١٨١ : إلى جوته ، ٢٥ أبريل ١٧٩٧ .

(٨٦) جوناثان ، المجلد الخامس ، ص ٥٧٧ - ٥٧٨ : إلى جوته ، ٢٠ أكتوبر ١٧٩٧ .

خلط الأجناس الأدبية . فالهدف الحقيقي للفن هو دائما ربط الشخصية بالجمال ،
والنقاء بالامتلاء ، والوحدة بالكلية .^(٨٧) وبينما يتمسك شيلر بشدة بدعوة
الكلاسيكية الجديدة للنقاء فى الأجناس الأدبية ، وفى الفنون المختلفة لا يزال
يواجه وحدة نهائية ما للفنون . وهو يتأمل الأمر فيقول :

«إن الفنون تزداد تشابها فى تأثيرها على العقل دون تغير فى حدودها
الموضوعية . فالموسيقى فى ذروة كمالها يجب أن تظل شكلا ، وأن تؤثر فىنا
بقوة القديم ؛ والفن التشكيلي فى ذروة كماله يجب أن يصبح موسيقيا ،
ويعرّكنا بحضوره الحسى المباشر ؛ والشعر فى أشد تطوره ، كما لا يجب أن
يستحوذ علينا فى قبضته بقوة على غرار الموسيقى ، لكنه يجب - فى الوقت
نفسه - أن يحيط بنا أشبه بالنحت مع الجلاء الشديد . والأسلوب الكامل لكل
فن يتجلى عندما يعرف كيف يحو حدوده النوعية ، ويتخذ طابعا أكثر عمومية
بالاستخدام الحكيم لخصوصيته ، وعلى أى حال بدون أن يتخلى عن مزاياه
النوعية» .^(٨٨) وواضح أننا نجد هنا بنية نظرية «العمل الفنى الشامل» الفاجنرية ،
وإن كان شيلر بإصراره على الحفاظ على حدود الفنون والأجناس الأدبية قد
تحفظ على أشكال الخلط الرومانسية .

وكان لديه حد أدنى يقوله عن الشعر الغنائى الذى يسميه ، وهو فى حالة
من «الفتور الذاتى» «أصغر الأشكال شأنا ، وأشدّها عقوقا» .^(٨٩) واستعراضه

(٨٧) جوناثان ، المجلد الخامس ، ص ٣١٠ - ٣١١ .

(٨٨) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٨ ص ٨٢ .

(٨٩) جوناثان ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٧ : إلى كورنر ، ٢٥ فبراير ١٧٨٩ .

لقصائد برجر قد تحول بالاحرى إلى المشكلة العامة الخاصة بإضفاء الطابع المثالى على الشعر والفن الشعبى إلى المشكلات العينية للشعر الغنائى . واستعراض قصائد ماثيوسن (١٧٩٤) هو مناقشة بالاحرى لمنظور الشعر والفن بصفة عامة أكثر من تناوله للقصائد الخاصة ، وإن كان فى النصف الثانى لعرضه نجد محاولة لمواءمة قصائد ماثيوسن مع النظرية . وبعد تأمل عام فى الفن على أنه «بالتأثير الحر على تخيلنا الإبداعي ، يجب أن يثبت مشاعر خاصة فينا» ، يصل شيلر إلى النتيجة التى نلعب إلى أن هذا لا يمكن أن يتحقق إلا إذا حافظ الفنان «على الارتباط الموضوعى بين الظواهر» ، وإذا كان يعزل - فى الوقت نفسه - كل الجزئيات الفردية ، ويصبح «إنسانا بصفة عامة» . والشعر يتطلب صدق موضوعه وعمومية فاعله ، الشاعر . وكل شيء فى القصيدة يجب أن يكون «طبيعة حقيقية» . ولكن ما من شيء يجب «أن يكون مجرد طبيعة حقيقية (تاريخية)» . ولا يستطيع الأسلوب العظيم أن يتحقق إلا بطرح كل شيء عرضى ، لكى يحقق التعبير الخالص عن الضرورة .^(٩٠) ومن هذا الموقف الكلاسيكى الجديد الشديد التجريد والموضوعية يستتج شيلر أنه لا يمكن أن يوجد مثل هذا الشيء على أنه الشعر الطبيعى . لا يوجد شيء محدد ضرورى عن الطبيعة ما لم يغير الشاعر «بالعملية الرمزية» الطبيعة الفطرية إلى طبيعة إنسانية . واستناداً إلى شيلر ، فإنّ هذا يمكن أن يتحقق بطريقتين : إما بالتأثيرات الموسيقية فى الشعر ، أى باستقلال النماثل القائم بين حركات عقولنا ومظاهر الطبيعة ، أو باستخدام الطبيعة كرمز للمثل ، «كلغة حية للأرواح» ، «كرمز للتناغم الداخلى للعقل مع نفسه» . والأوصاف الساكنة للمنظر يندّد بها شيلر بحجج مستمدة أساساً

(٩٠) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٩ ، ص ٢٧٢ - ٢٧٤ .

من «اللاكروون» . ويجب على الشعر الطبيعي أن يكون موسيقيا ، وأن يكون «محركا» بكلا المعنيين في الكلمة الإنجليزية . وعرض شيلر قصائد ماثيوسن على أنها تصمد في وجه هذا الاختبار . لكن الثناء الكبير الذي يناله هذا الشاعر المتوسط يتعدّل في نهاية العرض عندما يعبر شيلر عن الأمل في أن ماثيوسن سوف ينطلق على نحو أبعد وأسمى ، وسوف «يخترع شخصا لمناظره الطبيعية ، ويصف إنسانية فاعلة لخلفيته الساحرة الأسرة» .^(٩١) إن شعر المناظر الطبيعية عند شيلر سيظل دائما شعرا متدنّيا .

ويمكن أن يعتقد الإنسان أن الشعر التعليمي والفلسفي سيشكل - في نظر شيلر - اهتماما حارا وشخصيا للغاية ، ويمكن القول إن أشكال النجاح الشعرية العظيمة ليست في التراجمات ، بل في قصائده الفلسفية «الفنان» و «الآلهة اليونانية» و «المثل الأعلى للحياة» . إلخ . وعلى أي حال ، سارع شيلر من الناحية النظرية بالتنديد بالشعر الفلسفي على أنه فلسفة منظومة . وهو في مناقشة قصائد هولر وكليست التعليمية عن جبال الألب والربيع يصل إلى نتيجة صارخة هي أنه لا يوجد شيء تعليمي . الشعر يمكن أن يكون إما شعر الإحساسات أو شعر الأفكار (بالمعنى الكاتّي) ، ولكن لا يمكن أن يكون شعر المفاهيم أو الفهم . إن المفهوم في الشعر يجب إما أن ينحدر إلى الفردية أو يرتفع إلى الفكرة . ويعترف شيلر بأنّه لم ير إطلاقا قصيدة فيها «الفكر نفسه كان شعريا ، ويظل هكذا» .^(٩٢) والمسألة واضحة أنها مستترة في مصطلح «الفكرة» ، والذي يعني بمصطلح شيلر مصطلح كانت ، ويعني وحدة العيني والكلّي ، والذي هو وحده

(٩١) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٩ ، ص ٢٨٩ .

(٩٢) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٢٢ .

الشاعرى . وهكذا عندما اقترح عليه صديقه كورنر أن يكتب ملحمة عن تقدم الإنسانية ، فإن شيلر يستطيع أن يقول : «إن موضوعا فلسفيا إنما يستحق الشجب بالكامل بالنسبة للشعر» . (٩٣)

لقد فهم شيلر أن اللغة بطبيعتها مُشكّلة من كليات ، ومن ثم فإن وسيط الشعر - اللغة - فى تناقض دائم مع هدف الشعر ، الذى يجب أن يظل دائما حسيا وعينيا وحسبا : «لكى يتم عرض الموضوع يجب قبل أن يُحمل إلى التخيل ، ويتم تحويله إلى حدوس أن يقوم بالتفاف طويل جدا من خلال العالم التجريدى للمفاهيم» ، «إن اللغة تطرح كل شيء أمام الفهم ، لكن الشاعر يجب أن يحمل كل شيء للتخيل : الشعر يريد الحدوس ، واللغة لا تقدم إلا المفاهيم» . (٩٤)

ولقد أصرَّ شيلر على أن نقطة بداية الفن هي اللاشعور ؛ وهو يميل إلى إدانة مجرد الفن العقلى والفائى على التخطيط :

«فى التجربة يبدأ الشاعر باللاشعور ، ويجب أن يعد نفسه محظوظا ، إذا سمح له أوضح وعى لعملياته أن يجد مرة أخرى الفكرة الكلية المظلمة الاولى لعمله لم تضعف فى العمل المنجز ، وبدون مثل هذه الفكرة المظلمة ، لكن الكلية القوية التى تسبق كل شيء فنى ، لا يمكن أن يظهر أى عمل شعرى ، ويلوح لى أن الشعر قائم فى هذا : أن يكون قادرا على أن يعبر ، وأن يوصل ذلك اللاشعور ، أى أن يحوله إلى موضوع ، واللاشعور يستطيع - شأنه فى هذا شأن

(٩٣) جوناثان ، المجلد الثالث ، ص ١٧٠ : إلى كورنر ، ٢٨ نوفمبر ١٧٩١ .

(٩٤) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٦٥٢ - ٦٥٣ .

الشاعر - أن يتحرك بفكرة شاعرية ، لكنه عاجز عن أن يضعها في موضوع ؛ وهو لا يستطيع أن يعرض لها مع مطلب الضرورة . ويستطيع مثله مثل الشاعر أن ينتج عملا بوعى وضرورة ، لكن مثل هذا العمل لا يبدأ باللاشعور ، ولا ينتهى باللاشعور ؛ إنه يظل - فحسب - عمل الشعور أو الوعي . لكن اللاشعور المتحد بالشعور يصنع الفنان الشاعر^(٩٥) . هنا يقرر شيلر بوضوح شديد فكرة أعطى لها الشاعر ت. إس. إليوت صياغة في تعبيره عن «المقابل الموضوعي» لانفعال الشاعر ؛ وهو أيضا يصوغ بحساسية أهمية اللاشعور في العملية الشعرية دون أن يشتط إلى التطرف الرومانسى ، الذى يتجاهل دور الشعور . والامر أمر مشكلة منفصلة تماما ، هى ما إذا كان شيلر فى ممارسته الإبداعية قد ارتقى إلى بصائر نظريته . ومن الصعب أن ننكر عدالة الكثير من النقد المبرر الموجه ضد درامات شيلر - من جانب الفيلسوف الإيطالى كروتشه - على سبيل المثال - الذى لم ير فيه إلا شاعرا خطايا من الدرجة الثانية .^(٩٦) ويمكن القول : إن دوره فى تاريخ النقد قد شوشه ، وألقى عليه ظلال نجاحه الهائل القومى والعالى - وإن كان قصير الأمد - من حيث هو كاتب مسرحى .

ويطرح شيلر نظرية فى الأدب تتمسك تمسكا شديدا بالحقيقة الجوهرية القائمة فى الكلاسيكية الجديدة بدون قصور التمسك بالقواعد والمغالطات التعليمية وحذلقات الكلاسيكية الجديدة الشكلية . ويمكننا أن نتعرض من أن إلحاحه أحيانا على ما له طابع عمومى ، وما هو إنسانى شمولى ، وأخيرا ما هو رمزى واصطلاحي يفصله عن التمسك على الواقع . بجانب هذا ، فإن إعادة

(٩٥) جوبناس ، المجلد السادس ، ص ٢٦٢ : إلى جوته ، ٢٧ مارس ١٨٠١ .

(٩٦) فى «الشعر واللاشعور» (الطبعة الرابعة ، بارى ، ١٩٤٦) ص ٢٥ - ٢٨ .

صياغة الكلاسيكية الجديدة إنما تزود شيلر بنظرية مشتملة على نحو فريد عن الأدب الحديث وعلاقته بالمجتمع الحديث المتخصص ، والذي اصطليح بالصيغة الآلية . مرة أخرى ، يمكننا أن نعترض أن حله المقترح في فلسفته للتاريخ «تقدمية» ، وفي تصالح مستقبلي بين الإنسان والطبيعة هو حل طوبوى . ومن المؤكد أيضا أن نظريته في أحوال الوجدان مهما تكن معرضة للنقد بالتفصيل ، تتحرك في الاتجاه الحق نحو نظرية حديثة للأجناس الأدبية تتخلى عن مجرد التصنيفات الخارجية ، ومع هذا لا تتقبل رفض كروتشه لكل الفروق بين الأجناس الأدبية . ويلوح شيلر أيضا أنه على صواب في فهمه لتباعد العالم الجمالى وعلاقات هذا العالم بالأخلاق والحضارة . وهو يعرف أن الشعر ليس تسليية ، كما أنه ليس وعظا ، وفي الوقت نفسه تجنّب خط التصوف الرومانسى ، الذى أصبح - بعد سنوات قليلة فحسب ، بعد بحثه العظيم - حادًا ، يكاد يكون دقيقا بالنسبة لكل كاتب ألماني عن الفن والشعر .

ولم يحدث إدراك تأثير شيلر في مداه الكلى . ويرجع هذا - في جانب منه - إلى علاقاته الشخصية التسعة مع الأخوين شلجل . وبالفعل ، فإن تأثيره على فريدريك شلجل كان هائلا : فالتفرقة عينا بين الكلاسيكى والرومانسى هما إعادة صياغة معدلة لنظرية شيلر عن الشعر «الفطرى» والشعر «الوجدانى» . ويردّد كولردج - سواء من خلال شلنج أو مباشرة - كثيرا من أفكار شيلر الرئيسية : وعلى سبيل المثال رآه الذى يذهب إلى أن الفن «هو التوسّط بين الطبيعة والإنسان ، وهو الذى يصالح بينهما» . ولقد اعترف هيجل بحرية في كتابه «محاضرات علم الجمال» بأهمية أفكار شيلر الجمالية بالنسبة لمذهبه ونسقه . وحتى لو خفّت تأثير شيلر المباشر مع تدهور المثالية الألمانية ، فإن الإنسان يستطيع

أن يلاحظ تأثيره غير المباشر حتى اليوم . ومن المؤكد أن كتاب «الإنسان اللاعب» لهويزنجا^(٩٧) ، صدر وهو متأثر بشيلر . والنمطان اللذان قال بهما عالم النفس الألماني المعاصر كارل يونج : النمط «الانطوائي» والنمط «الانبساطي» يتطابقان مع نمط شيلر انطباقا تاما . بل إن هناك وشيجة مذهشة ، واحتمالا من خلال وساطة هيجل ، بين بعض أفكار الفيلسوف الفرنسي سارتر عن الأدب وأفكار شيلر . والهدف النهائي للفن - في رأى سارتر - هو «أن يتعافى هذا العالم ، كما لو كان مصدره في الحرية الإنسانية» . وهذا له طابع شيلر الخاص فيما عدا تحفظه الحافل بالشك في تعبير «كما لو» . وصورة شيلر للوهم الجمالي قد أثرت في عدد كبير من المفكرين للمحدثين ، وعلى سبيل المثال أثر بأكبر عمق على الفيلسوفة المعاصرة سوزان ك. لانجر ، التي تدرج في كتابها «الوجدان والشكل» شيلر على أنه مصدرها الذي نهلت منه .

وهكذا يختتم شيلر ختاماً ملائماً مناقشات النقد في القرن الثامن عشر . وهو يلخص وينقد إرث القرن الثامن عشر ، ومع هذا فهو ينبوع للنقد الرومانسي الذي انتشر من ألمانيا أساساً من خلال تأثير الأخ الأكبر شلجل إلى جميع أنحاء أوروبا .

(٩٧) جوهان هويزنجا (١٨٧٢ - ١٩٤٥) : مؤرخ ألماني . وقد ألف كتابه هذا عن الإنسان اللاعب عام ١٩٢٨ .

متقرا برأى شيلر أن الإنسان لا يكون إنساناً إلا عندما يلعب . وهو لا يلعب إلا عندما يكون إنساناً . (المترجم) .

المصادر والمراجع

Kant's *Kritik der Urteilskraft* is quoted from Karl Vorländer's ed., 6th reprint, Leipzig, 1924. From the enormous literature I found Hermann Cohen, *Kants Begründung der Aesthetik* (Berlin, 1889) and G. Denckmann, *Kants Philosophie des Aesthetischen* (Heidelberg, 1947) most useful for my limited purpose. There are full discussions in V. Basch, *Essai sur l'esthétique de Kant*, 2d ed. Paris, 1927 (diffuse, expository); H. W. Cassirer, *A Commentary on Kant's Critique of Judgment*, London, 1938 ; and Luigi Pareyson, *L'estetica dell'idealismo tedesco*, Vol. I with title *Kant, Schiller, Fichte*, Torino, 1950. On the sources see O. Schlapp, *Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urteilskraft*, Göttingen, 1901, and Bäumler .

Schiller's writings are quoted from *Sämtliche Werke*, ed. Otto Gintter and Georg Witkowski, 20 vols. Leipzig, 1909 - 11 (cited as SW) . Schiller's letters are quoted from *Briefe*, ed F. Jonas. 7 vols. Leipzig, 1892 - 96 (cited as Jonas) .

Of the extensive literature the two items professedly devoted to his criticism are of little value : Otto Pietsch, *Schiller als Kritiker*, dissertation, Königsberg, 1898 ; and Marta Weber, "Schiller als Kritiker," in *Dichtung und Forschung. Festschrift für Emil Ermatinger* (Frauenfeld, 1933), pp. 74 - 87. Saintsbury's short treatment in 3, 377 - 84, is thin and prejudiced and ignores almost all the important ideas .

Most useful is Victor Basch, *La Poétique de Schiller* (2d ed. Paris, 1911), a discussion of Schiller's Naive and Sentimental Poetry largely from a positivistic and psychologistic point of view. Another good exposition is Heinrich Meng, *Schillers Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung*, Frauenfeld, 1936.

Georg Lukács, "Schillers Theorie der modernen Literatur" and "Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe," both in *Goethe und seine Zeit* (Bonn, 1947), pp. 48 - 77 and 77 - 109, contain brilliant criticism from a Marxist point of view.

Hermann Oertel, *Schillers Theorie der Tragödie* (Dresden, 1934) and E. L. Stahl, "The Genesis of Schiller's Theory of Tragedy," in *German Studies Presented to Professor H. G. Fiedler* (Oxford, 1938), pp. 403 - 23, are useful .

Melitta Gerhard, *Schiller* (Bern, 1950) is a good general book emphasizing Schiller's aesthetics. William Witte, *Schiller* (Oxford, 1949), and E. L. Stahl, *Friedrich Schiller's Drama* (Oxford, 1954), are general books in English .

المؤلفات النقدية مرتبة تاريخيا

أولا : فرنسا

| | | |
|---------|-------------|---|
| 1719 | Dubos | Réflexions critiques sur la poesie et la peinture |
| 1727 | Voltaire : | Essay upon Epic poetry (French version 1933) |
| 1729 | Voltaire : | Preface to Oeddipe (first performed 1718) |
| 1730 | Voltaire : | Discours sur la tragédie (prefixed to Brutus) |
| 1731-33 | Voltaire : | Le Temple du gout |
| 1733 | Voltaire : | Letters concerning the English Nation (french version : Lettres philosophiques, 1734) |
| 1746 | Ch. Batteux | Les Beaux- Arts réduirs a un meme principe |
| 1748 | Voltaire : | Dissertations sur la tragédie ancienne et moderne (prefixed to Sémiramis) |
| 1748 | Diderot | Les Bijoux indiscrets |
| 1749 | Rousseau | Essai sur l'origine des langues |
| 1751 | Diderot : | Letter sur les sourde et muets |

| | | |
|---------|-------------|---|
| 1751 | fontenelle | Traite sur la poésie en général (written about 1678) |
| 1751-52 | Voltaire : | Le Siècle de Louis XIV |
| 1753 | Buffon : | Discours sur le style |
| 1753-63 | M. Grimm : | La Correspondance litteraire (published 1812) |
| 1757 | Diderot : | Le Fils naturel (with) "Entretiens avec Dorval" |
| 1757 | Diderot : | Salon de 1757 (published 1845) |
| 1758 | Diderot : | Le Père de famille (with) "Dicours sur la poésie dramatique" |
| 1758 | Rousseau : | Lettre à d'Alembert sur les spectacles |
| 1759 | Voltaire | Candide |
| 1761 | Diderot : | "Eloge de Richardson" |
| 1761 | Voltaire : | Appel a toutes les nations de l'Europe |
| 1761 | Voltaire : | Lettres sur la Nouvelle Hélaïse de J.J. Rousseau |
| 1763 | Marmontel : | Poetique française |
| 1764 | Voltaire : | Observations sur le Jules Cesar de Shakespeare" (prefixed to Jules Cesar) |
| 1764 | Voltaire : | Theatre de pierre Corneille (with Commentaires |
| 1764-72 | Voltaire : | Dictionnaire philosophique |
| 1769 | Diderot : | Le Reue de d'Alembert (published 1830) |

| | | |
|-----------|----------------|--|
| 1773 | S.Mercier : | Du Theatre |
| 1775 | Condillac : | L'Art d'ecrire |
| 1776 | Voltaire : | Lettre a l' Academie francaise |
| 1778 | Voltaire : | Lettre a l'Academie francaise" (Pre fixed to Irene) |
| 1778 | Diderot : | Paradoxe sur le Comedien (Published 1830) |
| 1784 | Rivarol : | Discours sur L'universality de la langue francaise |
| 1784 | S.Mercier | Mon Bonnet de nuit |
| 1785 | Rivarol : | Preface to Dante's Inferno |
| 1787 | Marmontel : | Elements de litterature |
| 1795 | Mme de Stael : | Essai Sur les Fictions |
| 1796 | Rivarol : | De L'Homme intellectuel et moral |
| 1799-1805 | La Harpe : | Cours de litterature (lectures begun 1786) |
| 1800 | Mme de Stael : | De la litterature |

ثانیا : إنجلترا و اسکتلندا

| | | |
|---------|---------------------|--|
| 1711 | Alexander pope : | Essay on Criticism |
| 1711 | Shaftesbury : | Characteristicks |
| 1711-12 | Joseph Addison : | The Spectator |
| 1725 | Francis Hutcheson : | An Inquiry into the Original of Our Idea of Beauty and Virtue |
| 1735 | Thomas Blackwell | An Inquiry into the Life and Writings of Homer |
| 1744 | James Harris : | Three Treaties |
| 1745 | Johnson : | Miscellaneous Observations on the Tragedy of Macbeth |
| 1746 | Joseph Watron : | Odes on Various Subjects |
| 1750-52 | Johnson : | The Rambler |
| 1753 | Robert Lowth : | De sacra poesi Hebrarorum (English Translation 1787) |
| 1753-54 | The Adventurer | (With essays by J. Warton and S. Johnson) |
| 1754 | Thomas Warton : | Observations on the Fairie Queene of Spenser |
| 1755 | Johnson | A Dictionary of the English Language |
| 1756 | Johnson | Proposals for printing ... the Dramatic Works of W . Shakespeare |
| 1756 | Joseph Warton : | Essay on the Writings and Genius of Pope (Vol.1) |

| | | |
|---------|-----------------------|---|
| 1757 | Edmund Burke : | Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful (New Edition with "Essay on Taste," 1758) |
| 1757 | David Hume : | Four Sissertations ("Of the Standard of Taste," "Of Tragedy," etc). |
| 1758-60 | Johnson : | The Idler |
| 1759 | Alexander Gerard | An Essay on Taste |
| 1759 | Johnson : | The Prince of Abissinia (The History of Rasselas) |
| 1759 | Edward Young : | Conjectures on Original Composition |
| 1762 | Richard Hard : | Letters on Chivalry and Romance |
| 1762 | Lord Karnes : | Elements of Criticism |
| 1763 | Hugh Blair : | A Critical Dissertation on the poems of Ossian |
| 1763 | John Brown : | A Dissertation on the Rise Union, and Power ... of poetry and Music |
| 1765 | Johnson : | Preface to the Plays of W. Shakespeare |
| 1765 | Thomas Percy : | Reliques of Ancient English Poetry |
| 1769 | Robert Wood | An Essay on the Original Genius and Writings of Homer (Privately printed. new edition 1775) |
| 1769-90 | Sir Joshua Reynolds : | Discourses (before the Royal Academy) |

| | | |
|---------|--------------------|---|
| 1772 | Sir William Jones | Essay on the Arts Commonly Called Imitative |
| 1774-81 | Thomas Warton : | The History of English Poetry |
| 1776 | George Campbell | The Philosophy of Rhetoric |
| 1777 | Maurice Morgann | An Essay on the Character of John Falstaff |
| 1779 | James Beattie : | Essay on Poetry ond Music |
| 1779-81 | Johnson : | Prefaces, Biographical and Critical, to The Works of the English poers (Later The Lives of the English Poets) |
| 1780 | Henry Mackenzie | On Hamlet in the Mirror |
| 1782 | Hugh Blair : | Lectures on Rhetoric and Beles Lettres |
| 1782 | Joseph Warton : | Essay on Pope (Vol.2) |
| 1785 | Thomas Warton (ed) | Milton,s Poems |
| 1790 | Archibald Alison | Essays on the Nature and principles of Taste |
| 1800 | Wordsworth : | Preface to Lyrical Ballads |

دانتا ، ايطاليا

| | | |
|---------|------------------------|---|
| 1706 | Luudovico Muratori | Della perfetta poesia italiana |
| 1708 | Vincenza Gravina | Della ragion poetica |
| 1725 | Giambattista Vico : | La scienza nuoua |
| 1732 | Pierro Calepio : | Paragone della poesia tragica d'Italia con queela di Francia |
| 1753 | Giuseppe Baretti | A Dissertation upon Italian Poetry |
| 1757 | Saverio Bettinelli | Lettere Virgiliane |
| 1758 | Gasparo Gozzi : | Difeza di Dante |
| 1762 | Melchiorre Cesarotti | Rogionamento sopra il diletto della tragedia |
| 1763-65 | Ciuseppe parini | La frusta letteraria |
| 1765 | Giuseppe Spalletti | Saggio sopra la bellazza |
| 1770 | Cesare Beccaria : | Richerdhe intorno alla natura dello stile |
| 1773-75 | Giuseppe Parini : | Sui principi di belle lettere |
| 1777 | Giuseppe Baretti | Discours sur Shakespeare |
| 1785 | Melchiorre Cesarotti : | Saggio sulla filosofia de gusto |
| 1788 | Bittorio Alfieri : | Del principe e delle lettere |

رابعاً : ألمانيا

| | | |
|---------|-------------------------|---|
| 1730 | Gottsched : | Critische Dichtkunst |
| 1735 | Baumgarten : | Meditationes philosophicae |
| 1740 | Bodmer and Brehtinger | Critische Dichtkunst |
| 1740 | Bodmer : | Critische Abhandlung von dem Wunderbaren |
| 1741 | Bodmer : | Critische Betrachtungen über die poetischen Gemahle der Dichter |
| 1741 | J.E. Schlegel : | Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs |
| 1742 | J.E. Schlegel : | Abhandlung von der Nachahmung |
| 1746 | Bodmer : | Critische Briefe |
| 1749 | Bodmer : | Neue critische Briefe |
| 1749-54 | Lessing Mylius, et al : | Beitroe zur Historie und Aufnahme des Theaters |
| 1750 | Baumgarten : | Aesthetica |
| 1754-59 | Lessing : | Theatralische Bibliothek |
| 1755 | Winckelmann : | Gedonken über die Bachahmung der griechischen Werke |
| 1756-57 | Correspondence Bet ween | Bet Ween Lessing, Mendelssohn and Nicolai on nature of Tragedy |
| 1757 | Mendelssohn : | Über die Hauptgrundsotze der schoenen Kunstc |

| | | |
|---------|-------------------------------|---|
| 1759-65 | Mendelssohn, Lessing etc : | Briefe die neueste Literatur bet reffend |
| 1761 | Mendelssohn : | Rhapsodie über Empfindungen |
| 1762 | J.C.Hamann: | Keruzzuge des Philologen |
| 1764 | Winckelmann: | Ceschichte der Kunst des Alterthums |
| 1766 | Gerstenberg: | Briefe uner Merkwudihkeiyn der Lit- teratur |
| 1766 | G.E :essing: | Laokoon |
| 1767 | Herder: | Über die neuere deutsche Litteratur : Frahmente |
| 1767-71 | Gerstenberg: | Contributions to Hamburgische Neue Zeitung |
| 1767-69 | Lessing: | Hamburgische Dramaturgie |
| 1769 | Herder: | Kritische Walder |
| 1771 | Goethe: | Zim Shakespeare Tag |
| 1772 | Gerder: | Abhandlung über den Ursprung der Sprache |
| 1772-73 | Goethe, Herder, etc: | Frankfurter Geleherte Anzeigen |
| 1773 | Herder, Goethe: | Von deutscher Art und Kunst |
| 1775 | Herder: | Ursachen des gesunkenen Geschmacks |
| 1777 | Herder: | Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dihtkunst |
| 1778 | Herder: | Von Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele Über die Wirkung der Dichtkunst auf die sitten der Volker Volkslieder (pt. 1) |

| | | |
|---------|----------------|--|
| 1778-85 | Goethe : | Wilhelm Meisters Theatralische Sendung (published 1910) |
| 1782 | Schiller : | Über das gegenwärtige deutsche Theater |
| 1782-83 | Herder : | Vom Geist der Dichterschen Poesie |
| 1785 | Mendelssohn: | Morgenstunden |
| 1785-96 | Herder: | Zerstreute Blätter (6 parts) |
| 1788 | Goethe: | Einfache Nachahmung, Manier, Stil |
| 1788 | Moritz: | Über die bildende Nachahmung der Natur |
| 1790 | Kant: | Kritik der Urteilskraft |
| 1791 | Schiller: | Über Bingers Gedichte |
| 1791 | A.W. Schlegel: | Über Dante Alighieris Göttliche Komödie |
| 1792 | Schiller: | Über den Grund des Vergnügens an unangenehmen Gegenständen Über unangenehme Kunst |
| 1793 | Schiller: | Über das pathetische |
| 1793 | Tieck: | Shakespeares Behandlung des Wunderbaren (published 1848) |
| 1793-97 | Herder: | Briefe zu Beförderung der Humanität |
| 1794 | Schiller: | Über Matthissons Gedichte |
| 1795 | Goethe: | Literarischer Sansculottismus |
| 1795 | Goethe: | Wilhelm Meisters Lehrjahre |
| 1795 | Schiller: | Belehrung über die ästhetische Erziehung |
| 1795 | Schiller: | Über naive und sentimentalische Dichtung |

| | | |
|-----------|----------------------------|---|
| 1797 | Goethe: | Die peopylaen |
| 1797 | Goethe: | Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke |
| 1797 | Goethe and Schiller | Über epische und dramatische Dichtkunst" (published 1827) |
| 1797 | A.W. Schlegel: | Goetes Hermann und Dortha" |
| 1797 | A.W. Schlegel | Shakespeares Romeo und Julia |
| 1797 | F. Schlegel | Griechen und Römer |
| 1797 | Wackenroder : | Herzensergiessungen eines Kunstliebenden Klosterbruders |
| 1798 | F. Schlegel : | Geschichte der Poesie der Griechen |
| 1798 | A.W Schlegel : | Vorlesungen über philosophische Kunstlehre (Publisher 1911) |
| 1798-99 | Goethe : | Der Sammler und die Seinigen |
| 1798-1800 | A.W. and F. Schlegel (eds) | Das Athenaeum |
| 1799 | Herder : | Metakritik |
| 1799 | Wackenroder and Tieck | Phantasien über die Kunst |
| 1800 | Herder : | Kalligone |
| 1800 | F.W. Schelling: | System der transzendentalen Idealismus |
| 1800 | A.W. Schlegel: | Über Burgers Werke |
| 1800 | Schleiermacher: | Verteautw Briefe über Schlegels Lucinde |
| 1800 | Tieck : | Briefe über Sakespeare (published 1848) |

المصطلحات

إنجليزى - عربى

A

| | |
|----------------------------------|---------------------|
| Abstractionism | التزعة التجريدية |
| Acting and Actors | التمثيل والممثلون |
| Aesthetic Distance | المسافة الجمالية |
| Aesthetics | علم الجمال |
| Allegory | المجاز |
| Allusion | الإيحاء |
| Ancients Vs. Moderns | القدماء ضد المحدثين |
| Antico - mania | الهوس بالقديم |
| Antiquariansim | نزعة الهوس بالقديم |
| A'prioiri | القبلى |
| Art and History | الفن والتاريخ |
| Art and Life | الفن والحياة |
| Art and Nature | الفن والطبيعة |
| Art and Truth | الفن والحقيقة |
| Art For Art's Sake | الفن للفن |
| Association | الترابط |
| Association Psychology | علم النفس الترابطى |
| Audience of Literature (Readers) | قراء الأدب |
| Autonomy of Art | ذاتية الفن |

B

| | |
|------------------|------------------------------|
| Ballad | الأغنية الشعرية |
| Bard | الشاعر القَبلي |
| Baroque | فن الزخرفة الغريبة (الباروك) |
| Beautiful, The | الجميل |
| Beautiful Nature | الطبيعة الجميلة |
| Beauty | الجمال |
| Belles Lettres | الأدب الرفيع |
| Blank Verse | الشعر المرسل |
| Burlesque | الهزلية المأجنة |

C

| | |
|---------------------|------------------------|
| Cant | اللسان الهمجي |
| Canto | النشيد |
| Catachresis | التعسف المجازي |
| Cathersis | التطهير |
| Causal Explanation | التفسير التعليلي |
| Characer On Stage | الشخصية على المسرح |
| Characteristic, The | الطابع الشخصي - الخاصة |
| Chorus | الجوقة |
| Clarity | الجلاء |
| Classic | الكلاسيكي |

| | |
|------------------------|-----------------------------|
| Classicism | الكلاسيكية |
| Climate | المناخ |
| Closet Drama | دراما القراءة |
| Comedy | الكوميديا |
| Comic | الكوميدي |
| Conceit | المجاز الظريف - حسن التعليل |
| Concept | المفهوم |
| Conception | التصور |
| Connotation | ظل المعنى |
| Content | المحتوى |
| Correspondences | التقابلات المتماثلة |
| Cosmopolitanism | الترعة العالمية |
| Creation | الإبداع |
| Creating Another World | إبداع عالم آخر |
| Creating Imagination | التخيل الابداعي |
| Creativity | الإبداعية |
| Criticism | النقد |

D

| | |
|--------------------|---------------|
| Decorum | اللياقة |
| Denotation | المعنى المحدد |
| Descriptive Poetry | الشعر الوصفى |

| | |
|---------------------------|---------------------------------|
| Design | التصميم |
| Development in Literature | التطور في الأدب |
| Device | الأقنون (الجمع : أفانين) الحيلة |
| Diction | تنسيق الألفاظ |
| Didactic Poetry | الشعر التعليمي |
| Didacticism | التزعة التعليمية |
| Discordia Concors | الاختلاف المتناغم |
| Dogmatism | التزعة القطعية |
| Domestic Drama | الدراما العائلية |
| Domestic Tragedy | التراجيديا العائلية |
| Double Standard of Poetry | المعيار المزدوج للشعر |
| Drama | الدراما |
| Drame Bourgeois | الدراما البورجوازية |

E

| | |
|--------------|-------------------|
| Elegy | للرثية |
| Emblem | الصورة الرمزية |
| Emotionalism | التزعة الانفعالية |
| Empathy | التعاطف |
| Empiricism | التزعة التجريبية |
| Epic | للحمية |
| Epigram | المقطوعة اللاذعة |

| | |
|------------|-------------------------|
| Episode | الحلقة أو الحوار الفاصل |
| Epistolary | المراسلات القصصية |
| Epitaph | القبرية |

F

| | |
|------------------|---------------------------|
| Farce | المسرحية الهزلية (الفارس) |
| Figure | الصيغة البلاغية |
| Figure of Speech | صورة التركيب (المجاز) |
| Folk Poetry | الشعر الشعبي |
| Folklore | الأدب الشعبي - الفولكلور |
| Form | الشكل |
| French Tragedy | التراجيديا الفرنسية |

G

| | |
|----------------|-------------------------------|
| General Nature | الطبيعة العامة |
| Generality | العمومية |
| Genius | العبقورية |
| Genre | الجنس الأدبي |
| Gothic | القوطي |
| Grace | جمال الأناقة |
| Greek Tragedy | التراجيديا اليونانية |
| Grotesque | الفن الخيالي البشع (الجروتسك) |

H

| | |
|-------------------------|----------------------------|
| Hermenutics | علم التأويل |
| Heroic Couplet | الدويت الملحمي |
| Hieroglyphics | الهيروغليفية - الإلغاز |
| Historical Sense | الحس التاريخي |
| Historiography | التاريخ |
| Hudibras | الهجائية الخفيفة - هوديراس |
| Humanitarianisin | التزعة الخيرية |
| Humor | الفكاهة |
| Hymn | الترنية |

I

| | |
|------------------------------|--------------------------|
| Idea | الفكرة |
| Idealization | الصيغة المثالية |
| Idiom | اللهجة - المصطلح |
| Idyll | الأنشودة الرعوية |
| Illusion | الوهم |
| Image | الصورة |
| Imagery | الصورة المجازية - المجاز |
| Imagination | التخيل |
| Imitation | المحاكاة |
| Imitation of Ancients | محاكاة القدماء |

| | |
|---------------------|----------------------|
| Imitation of Nature | محاكاة الطبيعة |
| Impressionism | الانطباعية |
| Individuality | الفردية |
| Infinite and Finite | اللامتناهى والمتناهى |
| Inner Vision | الاستبصار الباطنى |
| Inspiration | الإلهام |
| Intellectualization | الصبغة العقلانية |
| Intermezzo | الفاصل الترفيهى |
| Intrigue | العقدة |
| Invention | الابتكار |
| Irony | السخرية |

J

| | |
|--------------------|----------------|
| Judgment | الحكم |
| Judicial Criticism | النقد الإحكامى |

K

| | |
|------|-------|
| Kind | النوع |
|------|-------|

L

| | |
|--------------------|----------------|
| Language | اللغة |
| Laws of Literature | قوانين الأدب |
| Literary History | التاريخ الأدبى |
| Lyric | الغنائى |
| Lyrical Poetry | الشعر الغنائى |

M

| | |
|---------------------------|---|
| Machinary | آليات الحيل المسرحية |
| Macrocosm | العالم الأكبر |
| Marvelous | العجيب - الخارق - الإعجاري |
| Measure | وحدة الوزن - الوزن |
| Medievalism | نزعة العصور الوسطى |
| Metaphor | الاستعارة |
| Metaphysical poets | الشعراء الميتافيزيقيون |
| Metastasia | القلب المكاني - التقديم والتأخير |
| Microcosm | العالم الأصغر |
| Minnesinger | منشد الحب الرفيع - منشد في العصور الوسطى |
| Monologue | الحديث المنفرد |
| Moralisim | النزعة الأخلاقية |
| Motet | الموتيت - التأليف الغنائي الكنسي |
| Motif | الموضوع الدال المتكرر - الموتيف (الجمع الموتيفات) |
| Music | الموسيقى |
| Mysticism | التصوف |
| Mystery | مسرحية الأسرار المقدسة |
| Myth | الأسطورة |
| Mythology | علم الأساطير |

N

| | |
|-----------------|-------------------------|
| Naive | فطرى |
| Nationalism | التزعة القومية |
| Naturalism | التزعة الطبيعية |
| Nature | الطبيعة |
| Nature Poetry | شعر الطبيعة |
| Neoclassicism | الكلاسيكية الجديدة |
| Neo - Critics | النقاد الجدد |
| Neo - Platonism | الأفلاطونية الجديدة |
| Novel | الرواية |
| Number | الترغيلة - وحلة الإيقاع |

O

| | |
|----------------------|--------------------------|
| Objective | الموضوعى |
| Objectie Correlative | المعادل الموضوعى |
| Ode | القصيد |
| Organic | العضوى |
| Organic Unity | الوحدة العضوية |
| Organic View | الرؤية العضوية |
| Originality | الأصالة |
| Origins of Poetry | أصول الشعر |
| Onomatopoeia | المحاكاة الصوتية |
| Oratorio | الدراما الدينية الغنائية |

P

| | |
|---------------------|-------------------------|
| Painting | فن التصوير |
| Parable | المَثَل |
| Parody | المحاكاة التهكمية |
| Passion | العاطفة |
| Pastoral | الرعوى |
| Pastoral Poetry | الشعر الرعوى |
| Pentameter | البيت الحماسى التفعيلات |
| Personification | التشخيص |
| Philosophy | الفلسفة |
| Picturesque | التصوير المرئى |
| Pindaric | على نهج الشاعر بندار |
| Pity | الشفقة |
| Play | التمثيلية |
| Pleasure | اللذة |
| Plot | الحبكة |
| Poet | الشاعر |
| Poetaster | المتشاعر |
| Poetic Diction | اللغة الشعرية |
| Politics | السياسة |
| Practical Criticism | النقد التطبيقي |

| | |
|-------------------------|-------------------------------|
| Preromanticism | التزعة السابقة على الرومانسية |
| Primitivism | التزعة البدائية |
| Probabililty | الرجحان |
| Progress | التقدم |
| Proleity | الإسهاب |
| Propriety | الملاءمة - الاحتشام |
| Psychological Criticism | النقد السيכולوجى |
| Pun | التورية |
| Puppet Play | مسرح العرائس |
| Pure Poetry | الشعر الصافى |

R

| | |
|------------------|--------------------------------|
| Rationalism | العقلانية |
| Realism | الواقعية |
| Relativism | النسبية |
| Religious Poetry | الشعر الدينى |
| Rhapsody | الآثر الأدبى الحماسى |
| Rhetoric | البلاغة - الخطابة |
| Rhyme | القافية |
| Roccoco | فن الزخرفة المبرقشة (الروكوكو) |
| Romance | القصة الخيالية |
| Romantic Epic | الملحمة الرومانسية |
| Romanticism | الرومانسية |
| Rules | القواعد |

S

| | |
|------------------------|------------------------|
| Satire | الهجاء |
| Science | العلم |
| Self- Expression | التعبير الذاتى |
| Semantics | علم الدلالة |
| Sensationalism | التزعة الحسية |
| Sentimental | الوجدانى |
| Sentimental Comedy | الكوميديا العاطفية |
| Sentimentalism | التزعة العاطفية |
| Signs | العلامات |
| Sociological Criticism | النقد الاجتماعى |
| Soliloquy | المناجاة |
| Song | الاغنية |
| Sound | الصوت |
| Spectacle | المشهد الباهر - الفرجة |
| Spirit of The Age | روح العصر |
| Spontaneity | التلقائية |
| Stage | خشبة المسرح |
| Still - Life | الطبيعة الصامتة |
| Structure | النظم - البناء |
| Sturm and Drang | العاصفة والاجتياح |

| | |
|-----------|---------|
| Style | الأسلوب |
| Sublime | الجليل |
| Sublimity | الجلال |
| Symbol | الرمز |
| Symbolism | الرمزية |

T

| | |
|-------------------|----------------------------------|
| Talent | الأمعية - الموهبة |
| Taste | الدوق |
| Textual Criticism | نقد تمحيص النص |
| Theatre | المسرح |
| Theodicy | اللاهوت الطبيعي |
| Theory | النظرية |
| Tragedy | التراجيديا - المأساة |
| Tragi - Comedy | الكوميديا التراجيدية |
| Triplet | الآبيات الثلاثية الموحدة الفافية |
| Tropes | المحسنات البديعية |
| Troubadours | شعراء الغزل الجوالون |
| Type | النمط |
| Typical | النمطي |

U

| | |
|-------------------|-----------------------|
| Ugly | القيبح |
| Unity | الوحدة |
| Universality | الكلية |
| Ut Pictura Poesis | كما التصوير ، الشعر |
| Utilitarianism | النزعة النفعية العامة |

V

| | |
|---------------|--------------------|
| Verbalism | النزعة اللفظية |
| Versification | قروض الشعر - النظم |

W

| | |
|------------------|-----------------------|
| Wit | الفطنة - سرعة البديهة |
| World Literature | الأدب العالمي |

الأعلام

إنجلیزی - عربی

A

| | |
|-----------------------|--------------------|
| Addison | أديسون |
| Aeschylus | أسخيلوس |
| Akencide | أكنسيد |
| Alembert | المبير |
| Alfieri | الفيري |
| Alison | أليسون |
| Ampere | أمبير |
| Ariosto | أريوستو |
| Arisophanes | أريستوفانيس |
| Aristotle | أرسطو |
| Arnim | أرنيم |
| Arnold | أرنولد |
| Athenoderos of Rhodes | أثينودورس الروديسي |
| Aubignac | أوبيناك |
| Augustine | أوغسطين |

B

| | |
|---------|-------|
| Babbitt | بايت |
| Bacon | بيكون |
| Balde | بالده |
| Balzac | بلزاك |

| | |
|---------------------|----------|
| Banks | بانکس |
| Barette | باریتی |
| Barnes | بارنس |
| Batteaux | باتو |
| Baumgarten | بومجارتن |
| Bayle | بایل |
| Beatti | یتی |
| Beaumarchais | بومارشیه |
| Beccaria | بیکاریا |
| Belinsky | بلنسکی |
| Bellori | بللوری |
| Benda | بندا |
| Bentley | بنتلی |
| Bergson | برجسون |
| Bernays | برنایس |
| Berni | برنی |
| Bernini | برنینی |
| Bettinelli | بتینلی |
| Binni | بّنی |
| Blackmore | بلاکموور |
| Blackwell | بلاکول |

| | |
|------------|-----------|
| Blair | بلیئر |
| Blake | بلیک |
| Boccaccio | بوکاشیو |
| Bohm | بوهم |
| Bohme | بوهمه |
| Boileau | بوالو |
| Bonnet | بونٹ |
| Boothby | بوٹبای |
| Borgerhoff | برجور هوف |
| Borinski | بورنسکی |
| Basenquet | بورنکیت |
| Bossuet | بوسویه |
| Boswell | بوزول |
| Bouhours | بوهور |
| Bouterwek | بوترفک |
| Bradley | برادلی |
| Breitinger | بریتنجر |
| Brentano | برنتانو |
| Brockes | بروکس |
| Brown | براون |
| Brunetiere | برونتیئر |

| | |
|-----------|----------|
| Bruno | برونو |
| Buffon | بوفون |
| Bunyan | بنیان |
| Burkhardt | بورکهارت |
| Burger | برجر |
| Burke | بیرک |
| Burney | برنی |
| Butcher | بوتشر |
| Butler | بتلر |
| Byron | بايرون |

C

| | |
|-------------|-----------|
| Calderon | کالدرون |
| Calepio | کالیپو |
| Calvin | کالفن |
| Camoes | کاموش |
| Campbell | کامبل |
| Canova | کانوفا |
| Casimir | کازیمیر |
| Cassirer | کاسیرر |
| Castervetro | کاسترفترو |
| Caylus | کایلوس |

| | |
|---------------|-----------|
| Cellini | سلینى |
| Cervantes | سرفانتس |
| Cesarotti | سيزاروتى |
| Ceva | سيفا |
| Chabelain | شابلان |
| Chassaingon | شاسينون |
| Chateaubriand | شاتوبريان |
| Chaucer | تشوسر |
| Chéndollé | شندولى |
| Chenier | شنیه |
| Chesterfield | شسترفلید |
| Cicero | شیشرون |
| Clairon | کلیرون |
| Coello | کویلو |
| Coleridge | کولردج |
| Collins | کولنز |
| Colman | کولمان |
| Condillac | کوندیلاک |
| Congreve | کونجریف |
| Corneille | کورنى |
| Correggio | کورجیو |

| | |
|-------------|----------|
| Cowley | کولی |
| Crébillon | کریبلون |
| Crescimbeni | کرشمبینی |
| Creuzer | کروزیه |
| Croce | کروتشه |

D

| | |
|-------------|------------|
| Daniel | دانیال |
| Dante | دانته |
| David | دافید |
| Demosthenes | دیموستینس |
| Denham | دنهام |
| Denis | دنیس |
| De Sanctis | دی سانچتس |
| Descartes | دیکارت |
| Diderot | دیدرو |
| Donatus | دوناتوس |
| Donne | دَن |
| Dostoevsky | دوستوئفسکی |
| Dryden | دریدن |
| Dubos | دوبو |
| Duff | دف |

Du fresnoy

دی فروسنوی

E

Eckermann

اکرمان

Egan

ایجان

Eliot

الیوت

Emiliani

امیلیانی

Ercilla

ارثیلا

Euripides

ایوریپیدیس

F

Farquhardt

فارکوهار

Fauriel

فوریل

Fenelon

فانلون

Ferguson

فرجوسن

Fichte

فیشته

Fielding

فیلدنج

Flaxman

فلاکسمان

Fletcher

فلتشر

Fontenelle

فونتئل

Foscolo

فوسکولو

Friedrick The Great

فریدریک الاکبر

Fubini

فوبینی

G

| | |
|-------------------|-------------------|
| Galilei | جالیلیو |
| Garve | جارف |
| Gay | جای |
| Gerard | جیرار |
| Gerstenberg | جرشتنبک |
| Gervinus | جرفینوس |
| Gessner | جسنر |
| Goethe | جوته |
| Gogol | جوگول |
| Goldoni | جولدونی |
| Goldsmith | جولد سمش |
| Gotsched | جوتشات |
| Gozzi | جوزی |
| Gracian Y Morales | جراثیان بی مورالس |
| Gravina | جرافینا |
| Gray | جرای |
| Grimm | جریم |
| Grubel | جروبل |
| Gryphius | جریفیوس |
| Guidi | جویدی |

H

| | |
|-------------|------------|
| Hagesandros | هاچساندروس |
| Haller | هالر |
| Hamann | هامان |
| Hamm | هام |
| Harington | هارنتون |
| Harold | هارولد |
| Harris | هاريس |
| Hawkins | هوكنز |
| Hazlitt | هازلت |
| Hebel | هبل |
| Hedelin | هدين |
| Hegel | هيجل |
| Heine | هائني |
| Heinroth | هاينروث |
| Heinse | هاينس |
| Helvetius | هلفتيوس |
| Herder | هردر |
| Hermann | هرمان |
| Hesiod | هسيود |
| Hickes | هايكس |

| | |
|-----------|----------|
| Hinrichs | هينريش |
| Hirth | هيرث |
| Hobbes | هوبز |
| Hoffmann | هوفمان |
| Holberg | هولبرك |
| Holderlin | هيلدرلين |
| Homer | هومروس |
| Horace | هوراس |
| Hughes | هيوز |
| Hugo | هوجو |
| Huizinga | هويژنجا |
| Humboldt | همبولت |
| Hume | هيوم |
| Hurd | هرد |
| Hutcheson | هتشنسون |

I

| | |
|-----------|--------|
| Immermann | امرمان |
| Ingers | انجر |

J

| | |
|--------|--------|
| Jacobi | ياكوبي |
| James | جيمز |

| | |
|-------------|------------------|
| Jean Paul | جان بول |
| Jeffrey | جفری |
| Jenyns | جنینس |
| Jerusalem | جیروسالم - القدس |
| Johnson | جونسون |
| Jones | جونز |
| Jonson, Ben | بن جونسون |
| Jung | یونج |
| Juvenal | جوفینال |

K

| | |
|-------------|---------|
| Kant | کانت |
| Keats | کیٹس |
| Kepler | کبلر |
| Kierkegaard | کیرکگور |
| King | کنج |
| Kleist | کلیست |
| Klopstock | کلوبشتک |
| Knight | نایت |
| Korner | کورنر |

L

| | |
|---------------|-----------|
| La Bruyere | لابروير |
| La Fontaine | لافونتين |
| La Harpe | لاهارب |
| Lamp | لامب |
| La Mensadiere | لامنسادير |
| La Motte | لاموت |
| Langer | لانجر |
| Lanson | لانسون |
| Law | لو |
| Leavis | ليفيس |
| Le Bossu | لو بوسو |
| Leibniz | ليبنيز |
| Leisewitz | ليسفيتز |
| Lennox | لنوكس |
| Lenz | لنز |
| Leopardi | ليوباردى |
| Lesage | لساج |
| Lessing | لسنج |
| Le Tourneur | لوتورنيير |
| Lillo | ليلو |

| | |
|--------------|-------------|
| Linné | لینه |
| Livy | لینی |
| Locke | لوك |
| Logau | لوجو |
| Longinus | لولجینوس |
| Lope de Vega | لوب دی بیجا |
| Lovejoy | لفجوی |
| Lowth | لوت |
| Lucian | لوسیان |
| Lucretius | لوکریشیوس |
| Luther | لوثر |
| Lydgate | لیدجیٹ |
| Lytelton | لینلتون |

M

| | |
|------------|----------|
| Macauley | ماکولی |
| Mackenzie | ماکنزی |
| Macpherson | ماکفرسون |
| Maffei | مالی |
| Mahrenholz | مارنہولز |
| Malherbe | مالرب |
| Mallet | مالیت |

| | |
|--------------|-------------|
| Mann | مان |
| Marino | مارينو |
| Marivaux | ماريفو |
| Marmontel | مارمونتل |
| Marot | مارو |
| Mathisson | ماتيسون |
| Meximus | ماكسيموس |
| Mendelssohn | مندلسون |
| Mengs | منجس |
| Mercier | مرسيه |
| Merck | مرك |
| Metastasio | ميتا ستاسيو |
| Meyer | ماير |
| Michelangelo | مايكلانجلو |
| Milton | ملتون |
| Moland | مولان |
| Moliere | موليير |
| Montagu | مونتاگو |
| Montaigne | مونتييني |
| Montesquieu | مونتسكيو |
| Moore | مور |

| | |
|----------|----------|
| Morgan | مورجان |
| Moritz | موریتز |
| Mozart | موزار |
| Muratori | موراتوری |

N

| | |
|-----------|----------|
| Nadler | نادلر |
| Naigeon | ناپجیون |
| Napoleon | نابلیون |
| Newton | نیوتن |
| Nicolai | نیفولای |
| Nicoline | نیقولینی |
| Nietzsche | نیتشه |
| Novales | نوفالس |

O

| | |
|--------------|-----------|
| Oehlenslager | اولنشلاجر |
| Ogilby | اوجلبای |
| Ossian | اوسیان |
| Otfried | اوتفرد |
| Otway | اوتوای |
| Ovid | اوفید |

P

| | |
|------------|-----------|
| Parini | بارینی |
| Pascal | باسکال |
| Patrizzi | باتریزی |
| Percy | پرسی |
| Perrault | پیرولت |
| Petrarch | پترارک |
| Picasso | پیکاسو |
| Pindar | پندار |
| Plato | افلاطون |
| Plautus | بلوتس |
| Pliny | پلینی |
| Plotinus | افلوپین |
| Plutarch | بلوتارک |
| Poe | پو |
| Polydoros | بولیدوروس |
| Pomfret | پومفرت |
| Pope | پوپ |
| Poppelmann | پوپلمان |
| Prati | پراتی |
| Price | پرایس |

| | |
|-----------|---------|
| Prior | بریور |
| Puttenham | پوتنهام |

Q

| | |
|------------|----------|
| Quinault | کینو |
| Quintilian | کیتیلیان |

R

| | |
|------------|-----------|
| Rabelais | رابلییه |
| Rabutin | رابوتان |
| Racan | راکان |
| Racine | راسین |
| Ranke | رانکه |
| Raphael | رفائیل |
| Rapin | راین |
| Reeve | ریف |
| Rembrandt | رمبرانت |
| Reynaud | رینو |
| Reynolds | رینولدز |
| Richards | ریشاردز |
| Richardson | ریشاردسون |
| Richter | ریشتر |

| | |
|-----------|-------------------|
| Ritson | ريتسون |
| Rivarol | ريفارول |
| Rochester | روتشستر |
| Rollan | رولان |
| Ronsard | رونسار |
| Roth | روث |
| Rousseau | روسو |
| Rowe | رو |
| Rubens | روينز |
| Rumi | جلال الدين الرومي |
| Rymer | ريمر |

S

| | |
|------------------|----------------|
| Sadoletto | سادولتو |
| Saint - Beuve | سانت - بوف |
| Saint - Evermond | سانت - إفرموند |
| Saint - Lambert | سانت - لامبير |
| Saint - Martin | سانت - مارتن |
| Saintsbury | ستنسبري |
| Sappho | سافو |
| Sartre | سارتر |
| Scaliger | سكالجر |

| | |
|---------------|----------|
| Scherer | شرر |
| Schelling | شلنج |
| Schiller | شیلر |
| Schlegel | شلجل |
| Schleirmacher | شلایماخر |
| Schumel | شومل |
| Scott | سکوت |
| Scudery | سکودری |
| Seneca | سنکا |
| Shaftsbury | شافتسبری |
| Shakespeare | شکسپیر |
| Shaw | شو |
| Shelley | شیلی |
| Sidney | سدنی |
| Sismondi | سیسموندی |
| Smiley | سمیلی |
| Smith | سمیث |
| Smollet | سمولت |
| Socrates | سقراط |
| Solger | سولجر |
| Sommer | سومر |

| | |
|------------|-----------|
| Sophocles | سوفوکلېس |
| Spalletti | سپالېتی |
| Spence | سپنس |
| Spenser | سپنسر |
| Stael | ستال |
| Sterne | سترن |
| Stolberg | ستولبرګ |
| Stravinsky | سترافنسکی |
| Sulzer | زولتسر |
| Surey | سوری |
| Symonds | سیموندس |

T

| | |
|-------------|-----------|
| Tacitus | تاسیتوس |
| Taine | تین |
| Tasso | تاسو |
| Tate | تات |
| Taylor | تیلور |
| Temple | تمبل |
| Terence | ترنس |
| Thomson | طومسون |
| Thorwaldsen | ثورفالدسن |

| | |
|------------|-----------|
| Tibullus | تیبولس |
| Tieck | تیک |
| Tiraboschi | تیرابوتشی |
| Tischbein | تیشبین |
| Tolstoy | تولستوی |
| Torricelli | تورشیللی |
| Triasino | تریسینو |
| Trublet | تربلت |
| Tyrwhitt | تایرویت |

U

| | |
|-------|------|
| Unger | انجر |
|-------|------|

V

| | |
|---------------|---------------|
| Vega, Lope de | بیجا ، لوب دی |
| Vico | فیکو |
| Villemain | فیلمان |
| Virgil | فرجیل |
| Visiher | فیشر |
| Vitruvius | فیتروفیوس |
| Volland | فولاند |
| Voltaire | فولتیر |
| Vossius | فوسیوس |

W

| | |
|-------------|----------|
| Wagner | فاجنر |
| Weis | فیس |
| Waller | وولر |
| Walther | وولتر |
| Warburton | ووربورتن |
| Warton | وورتن |
| Watts | واتس |
| Webb | وب |
| Werner | فونر |
| Wieland | ویلاند |
| Willoughby | ویلووبای |
| Winckelmann | فنکلمان |
| Witte | ویت |
| Wolf | فولف |
| Wolfram | فولفرام |
| Wood | وود |
| Woolf | وولف |
| Wordsworth | وردزورث |
| Wycherley | ویتشرلی |

Y

Yalden يالدين

Young يونج

Z

Zelter زلتر

Zolla زولا

Zucculo زوكولو

الفهرس

ص

| | |
|-----|--|
| 5 | إهداء الترجمة العربية |
| 7 | تشكرات |
| 9 | رنبه وبلبك من الخارج |
| 11 | مولفات رنبه وبلبك |
| 13 | حول كتاب « تاريخ النقد الأدبى الحديث ١٧٥٠ - ١٩٥٠ » |
| 15 | رنبه وبلبك : جدل النقد الأدبى والفلسفة |
| 31 | نخطة الترجمة |
| 32 | مراجع الهوامش والتذييلات |
| 45 | تنويه |
| 49 | تصدير |
| 57 | مدخل |
| 81 | ١ - الكلاسيكية الجديدة والتيارات الجديدة فى العصر |
| 119 | ٢ - فولتير |
| 151 | ٣ - ديـدرو |
| 183 | ٤ - النقاد الفرنسيون الآخرون |
| 219 | ٥ - دكتور جونسون |

| | | |
|------|---|-----|
| ٦ - | النقاد الإنجليز والاسكتلنديون الثانويون | 275 |
| ٧ - | النقد الإيطالي | 333 |
| ٨ - | لسنج وأسلافه | 359 |
| ٩ - | العاصفة والاجتياح وهردر | 419 |
| ١٠ - | جسوته | 467 |
| ١١ - | كانت وشيلر | 519 |
| | المؤلفات النقدية مرتبة تاريخياً | 571 |
| | المصطلحات : إنجليزى - عربى | 583 |
| | الأعلام : إنجليزى - عربى | 599 |

المشروع القومي للترجمة

- ١- اللغة الطبا
- ٢- الوثنية والإسلام
- ٣- التراث المصري
- ٤- كيف تتم كتابة السيناريو
- ٥- لريا في غيبوبة
- ٦- اتجاهات البحث اللساني
- ٧- العلوم الإنسانية والفلسفة
- ٨- مشعلو للهرلق
- ٩- التنجرات اليشيبة
- ١٠- خطاب الحكاية
- ١١- سفقاتوات
- ١٢- طريق العريد
- ١٣- ديانة المسلمين
- ١٤- التحليل النفسي والألب
- ١٥- الحركات الفنية
- ١٦- أثنية السوداء
- ١٧- مختارات
- ١٨- الشعر النسائي في أمريكا اللاتينية
- ١٩- الأعمال الشعرية الكاملة
- ٢٠- قصة العلم
- ٢١- خوخة رالف خوخة
- ٢٢- مذكرات رحالة عن المصريين
- ٢٣- تجلى البصيل
- ٢٤- ظلال المستقبل
- ٢٥- سجنوني
- ٢٦- دين مصر العالم
- ٢٧- التذرع البشري الخلاق
- ٢٨- رسالة في التسامح
- ٢٩- الموت والوجود
- ٣٠- الوثنية والإسلام (ط٢)
- ٣١- مصادر فريسة للتاريخ الإسلامي
- ٣٢- الانقراض
- ٣٣- التاريخ الاقتصادي لتاريخيا الغربية
- ٣٤- الرواية العربية
- جون كوين
- ك . مامو يانتيكار
- جودج جيمس
- انجا كاريوتكولا
- إسماعيل فصيح
- مهلكا إيليش
- لوسيان غولمان
- ماكس فريش
- أندرو س. جوي
- جيرار جينيت
- فيسواغا شومبوريسكا
- دوفيد برلوفستون وابرين فرك
- رديرتسن سميت
- جان بيلمان فويل
- انوارد لويس سميت
- مارتن برنال
- فيليب لزيكين
- مختارات
- جودج سفيريس
- ج. ج. كرايثر
- سمد بهرتجي
- جون أنتيس
- هانز جيجورج جادامر
- هاتريك بارنرد
- مولانا جلال الدين الرمي
- محمد حسين هيكل
- مقالات
- جون لوك
- جيمس ب. كلوس
- ك . مامو يانتيكار
- جان سوفاجيه - كلود كاين
- ديفيد روس
- ا. ج. هويكتز
- روجر آلن
- : أحمد نويش
- ت: أحمد فؤاد بليغ
- ت: شوقي جلال
- ت: أحمد المصري
- ت: محمد علاء الدين منصور
- ت: سمح مصاح / وفاء كامل فايد
- ت: يوسف الأتليكي
- ت: مصطفى ماهر
- ت: محمود محمد عاشور
- ت: محمد مكرم وعبد الجليل الأندى وعمر حلي
- ت: هناد جبالفتح
- ت: أحمد محمود
- ت: عبد الوهاب طوبى
- ت: حسن المردن
- ت: أشرف رفيق عفيفي
- ت: فليحي عبد الوهاب / خليل القنص / حسين الفضيح / منيرة كروان / عبد الوهاب عويب
- ت: محمد مصطفى بنوي
- ت: طلعت شامون
- ت: تميم عطية
- ت: يمني طريف الخولي / بهوي عبد الفتاح
- ت: ماجدة العناني
- ت: سيد لحد على قنصري
- ت: سعيد توفيق
- ت: بكر عباس
- ت: إبراهيم النسياني شتا
- ت: أحمد محمد حسين فركل
- ت: نفيقة
- ت: علي أبو سنه
- ت: بدر الدين
- ت: أحمد فؤاد بليغ
- ت: عبدالستار الطرجي / عبدالوهاب عويب
- ت: مصطفى إبراهيم فهمي
- ت: أحمد فؤاد بليغ
- ت: حصة إبراهيم الفيف

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|------------------------|--------------------------|--------------------------|------------------|----------------------|-----------------------|--|--------------------|---------------------|--------------------|---------------------------------|---------------------|---------------------------------------|--------------------------------------|---|------------------------------------|
| ٢٥ - الأسطورة والحدائق | ٢٦ - نظريات السرد الحديث | ٢٧ - واحة سيوه وموسيقاها | ٢٨ - نقد الحدائق | ٢٩ - الإفريقي والحسد | ٤٠ - قصائد حب | ٤١ - سما يده المركزية الأوروبية | ٤٢ - عالم ملك | ٤٣ - الآلهة المزدوج | ٤٤ - يده عدة قصائد | ٤٥ - التراث المفقود | ٤٦ - عشرون قصيدة حب | ٤٧ - مسار الرواية الإسبانية الأمريكية | ٤٨ - العلاج النفسي التدميمي | ٤٩ - ألف ليلة وليلة أو القول الأسير | ٥٠ - تاريخ النقد الأدبي الحديث (١) |
| ٥١ - خليل كلفت | ٥٢ - حياة جاسم محمد | ٥٣ - جمال عبد الرحيم | ٥٤ - أنور مغني | ٥٥ - منيرة كروان | ٥٦ - محمد عبد إبراهيم | ٥٧ - خليل أحمد / إبراهيم كشمي / محمود مظهر | ٥٨ - أحمد محمود | ٥٩ - الهادي أخريف | ٦٠ - مارين تادرس | ٦١ - أحمد محسن | ٦٢ - محمود السيد | ٦٣ - محمد أبو الفتح | ٦٤ - لطفي الخديم ومعلم مراد | ٦٥ - محمد بركة ومحمدي الجليلي / يوسف الأطفي | ٦٦ - محمد عبد المطلب |
| ٦٨ - بول . ب . ديكنسون | ٦٩ - والاس ماوون | ٧٠ - بريجيت شير | ٧١ - آلن ثورين | ٧٢ - بيتر والكوت | ٧٣ - أن مكستون | ٧٤ - بيتر جران | ٧٥ - ونجاسين بارير | ٧٦ - أوكتايفي بات | ٧٧ - ألقوس هكسلي | ٧٨ - ديفيد ج نيا - جون ف آ فاين | ٧٩ - يانغو نيرونا | ٨٠ - داريو بيانونيا وخ . م بيثاليستي | ٨١ - بيتر . ن . نولاليس وستيفن . ج . | ٨٢ - روجسيفيتز وروجر بيل | ٨٣ - رينيه ويليامز |

المشروع القومي للترجمة (تحت الطبع)

الدراما والتعليم
تاريخ النقد الأدبي الحديث (٢)
تاريخ النقد الأدبي الحديث (٣)
حاضرة مصر الفرعونية
الختار من نقد ت . س . إليوت
ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية
التصميم والشكل
خمس مسرحيات أندلسية
السياسي المعجز
تاريخ السينما العالمية
منصور العلاج
تتلمذ المعجز وقصص أخرى
المفهوم الإفريقي للمسرح
الإسلام في البلدان
ما وراء العلم
السيدة لا تصلح إلا للرمي
العالم الإسلامي في قرون القرن العشرين
أهم الإنسان

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٦٠٩ / ١٩٩٨

· الترقيم الدولي (6 - 976 - 235 - 977 - I. S. B. N)

HISTORY OF MODERN CRITICISM 1750 - 1950 THE LATER EIGHTEENTH CENTURY RENÉ WELLEK

يحدد الناقد الأمريكي المعاصر رينيه ويليك مهمة النقد الأدبي بأنها دراسة للأدب بوصفه ظاهرة جمالية لها طابعها الخاص ، فالعمل الأدبي ليس وثيقة اجتماعية أو تاريخية ، وليس موعظة بلاغية ، أو تأملاً فلسفياً ، فالأدب قائم على الإلهام والخيال . ومن هنا يجب أن يبحث النقد عن النظرية الأدبية التي تلهم العمل الأدبي .

وكتاب رينيه ويليك «تاريخ النقد الأدبي الحديث» : (١٧٥٠ - ١٩٥٠) والذي يقع في ثماني مجلدات ، واستغرق تأليفه سبعة وثلاثين عاماً ، يتابع رحلة النقد الأدبي في تشابكاته مع علم الجمال والفلسفة ، بحثاً عن النظرية الأدبية ، وغير غافل عن التطبيقات النقدية . وسوف تصدر الترجمة العربية الكاملة في ثمان مجلدات هي : (١) أواخر القرن الثامن عشر ، (٢) العصر الرومانسي ، (٣) عصر التحول ، (٤) أواخر القرن التاسع عشر ، (٥) النقد الإنجليزي (١٩٠٠ - ١٩٥٠) ، (٦) النقد الأمريكي (١٩٠٠ - ١٩٥٠) ، (٧) النقد الألماني والروسي وأوروبا الشرقية (١٩٠٠ - ١٩٥٠) ، (٨) النقد الفرنسي والإيطالي والإسباني (١٩٠٠ - ١٩٥٠) .

المكتبة
العلمية
والثقافية



تصميم الغلاف : عماد حليم

Bibliotheca Alexandrina



0680505